

I JORNADAS SOBRE ARTE,  
ECOLOGÍA Y USO PÚBLICO  
DE ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS











CULTURA DE RIBERA  
I JORNADAS SOBRE ARTE,  
ECOLOGÍA Y USO PÚBLICO  
DE ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS

LAS TABLAS DE DAIMIEL, 10, 11 Y 12 DE MARZO DE 2016





CULTURA DE RIBERA  
I JORNADAS SOBRE ARTE,  
ECOLOGÍA Y USO PÚBLICO  
DE ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS

LAS TABLAS DE DAIMIEL, 10, 11 Y 12 DE MARZO DE 2016





Siempre tendrán unos especiales valores todos y cada uno de los ejercicios encaminados a reconocer la naturaleza, a ensalzarla y a favorecer su conservación. Daimiel es una ciudad privilegiada por albergar en su territorio espacios tan incuestionables por su significación en este ámbito como el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel o la Laguna de Navaseca.

Es de justicia reconocer las *Jornadas* iniciadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos que se han conseguido desarrollar con el afán de unir de forma respetuosa naturaleza y cultura a través de la Asociación Cultura de Ribera, lo cual, como reza en la propia carta de presentación del proyecto, está llamado a contribuir a la ampliar el alcance, peso y calidad del Uso Público de los Espacios Naturales Protegidos.

Es importante que todos los agentes con relación directa o indirecta con este tipo de áreas favorezcamos aquellas líneas tendentes a aportar mayor contexto y atractivo a nuestro patrimonio histórico y natural, como es el caso de aquellas *I Jornadas* de marzo, para las que se contó con la complicidad de multitud de sectores.

Sensibles con el medio ambiente, creo que los últimos años han sido verdaderamente importantes en la acción medioambiental que desde el Ayuntamiento hemos querido desarrollar para Daimiel. Hemos impulsado una serie de medidas que han permitido poner en valor un espacio con tanta esencia como la Laguna de Navaseca.

Desde 2011, venimos aplicando criterios, dentro de nuestra responsabilidad, de una mejor gestión para preservar el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel y dotando de la partida presupuestaria necesaria para la aplicación real de esa receptibilidad. Muestra de ello es el proyecto que mantenemos en ciernes para desarrollar una balsa de tormentas que evite capítulos de contaminación en el Parque ante episodios de intensas lluvias que arrastran residuos en esas primeras escorrentías.

Entre tanto, trabajamos para que ese patrimonio tenga otro tipo de valores, también con esa consideración cultural, para que acontezcan en espacios urbanos pero que guardan esa misma esencia, como el Centro de Interpretación del Agua y los Humedales Manchegos, que ahora cumple veinte años y que sirve de alojamiento para múltiples exposiciones, talleres educativos, cursos y charlas con gran repercusión ecológica y medio ambiental.

En definitiva, venimos desarrollando acciones de presente y futuro para una tierra que se encuentra dentro del marco de La Mancha Húmeda con el ánimo de que se garanticen los espacios que nuestra ciudad alberga y para que se apoyen aquellas líneas que lo favorezcan o lo engrandezcan.

LEOPOLDO SIERRA  
Alcalde de Daimiel





En el presente año 2016, se cumple el centenario de la promulgación de la primera Ley por la se creaban los Parques Nacionales en España.

En el escaso articulado de la misma, aparece recogido que los Parques Nacionales son «sitios o parajes excepcionalmente pintorescos» que el Estado consagra para «respetar y hacer que se respete la belleza natural de sus paisajes, la riqueza de su fauna y de su flora y las particularidades geológicas e hidrológicas que encierran».

Así, en esta Ley, ya se reconocía la singularidad de los paisajes de los Parques Nacionales. Paisajes que además de albergar un gran patrimonio natural y ser fuente del desarrollo económico, se pueden y deben constituir como lugar de referencia para la creación artística.

Por todo ello, en la convocatoria de subvenciones de la Zona de Influencia Socioeconómica de los Parques Nacionales de Castilla La Mancha, que ha permitido amparar estas *Jornadas*, su comité de valoración consideró que la celebración de las mismas podría ser un primer paso en la búsqueda de una sinergia entre el mundo artístico y el de la conservación de nuestros Parques.

Es cierto que en Las Tablas de Daimiel se han dado pasos en estas dirección: las representaciones teatrales nocturnas en el itinerario de la isla del Pan o los concursos de pintura y fotografía que se han llevado a cabo son ejemplos de ello.

Sin embargo, el objetivo no son tanto actuaciones puntuales en estos espacios emblemáticos como que nuestros Parques Nacionales se configuren como centros de creación artística permanente... y tenemos los mimbres para ello: un entorno inspirador, con historia y en muchas ocasiones, unas infraestructuras que nos facilitan la apuesta.

Estas *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos* nos han permitido a los gestores de los espacios naturales y a los que se acercan a ellos con la tradicional visión naturalística, empezar a mirar con un prisma estético y artístico y a darnos cuenta que ambas miradas están más próximas de lo que inicialmente pueda parecer.

Por último, solo felicitar a Víctor Díaz y a todo el equipo Cultura de Ribera por el éxito de las *Jornadas*, con el deseo que sean las primeras de otras muchas y que en un futuro próximo el arte y sus artistas formen parte de la actividad cotidiana de nuestros Parques Nacionales.

CARLOS A. RUIZ DE LA HERMOSA

Director Conservador del Parque Nacional Las Tablas de Daimiel





Presentamos a todas las personas los resultados de las *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos* celebradas la pasada primavera en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel, una iniciativa de la asociación Cultura de Ribera que ha sido financiada con cargo al programa de subvenciones de las Áreas de Influencia Socioeconómica de los Parques Nacionales en Castilla La Mancha.

Con esta iniciativa, mostramos al público nuestra labor para hacer del arte y la cultura vectores que sirvan para la conservación de los Espacios Naturales Protegidos. Para ello y tal como se ha podido comprobar en estas *Jornadas*, producimos y difundimos contenidos culturales que incluyen en sus discursos el respeto por el mundo del que formamos parte, con los que, además, aportamos valor añadido al Uso Público de la Red de Parques Nacionales.

Nuestra acción responde a una doble intención: por un lado, creamos un espacio para la difusión de todas las iniciativas artísticas que cada vez con más frecuencia contemplan el discurso ecológico en sus obras; por otro, ofrecemos nuevas formas de visitar los Parques Nacionales, diversificando la oferta de estos espacios para sus visitantes desde un discurso respetuoso y consciente con el medio.

Las *Jornadas* tuvieron, igualmente, una doble orientación: una parte docente, donde se ofreció una panorámica de Las Tablas y de algunas iniciativas que aúnan históricamente arte y conservación de la naturaleza. Esta publicación es el resultado de las aportaciones que cada uno de los ponentes realizaron a esa parte, a la que asistieron medio centenar de personas entre los dos días, de los cuales, la Asociación becó a veintidós: doce con una beca completa y diez con una beca para la manutención. La segunda parte consistió en un día de actividades en distintos lugares de la zona de Uso Público del Parque Nacional Las Tablas de Daimiel. Se ofrecieron visitas guiadas por parte de las empresas de turismo que trabajan en el Parque, dos talleres de artesanía, de mimbre y barro, una exhibición de alfarería, un espectáculo de danza al aire libre, una intervención artística en uno de los itinerarios del Parque y un concierto para finalizar el día. Poco a poco, se irán ofreciendo en el blog de Cultura de Ribera los resultados de esas actuaciones.

Cumplimos, con ambas iniciativas, con nuestros objetivos de crear comunidad entorno a las personas interesadas en la relación entre arte y ecología, acercar su labor a los visitantes del Parque y a los habitantes de su Área de Influencia Socioeconómica y crear sinergias con diferentes instituciones públicas y privadas. Además, aportamos nuestro granito de arena a distintas empresas del sector turístico del Área de Influencia Socioeconómica del Parque en un momento del año de baja afluencia de visitantes.

En definitiva, estas *Jornadas* han supuesto un hecho pionero en la manera de abordar el Uso Público de los Parques Nacionales en el año del centenario de la Ley que los promulgó por primera vez en España y desean aportar, modestamente, una cita anual que congrege en torno a estos espacios emblemáticos a todas las personas dispuestas a celebrar la naturaleza y a respetarla también desde las manifestaciones artísticas y culturales.

VÍCTOR M. DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS

Cultura de Ribera



## Agradecimientos

La Asociación Cultura de Ribera quiere agradecer a todas las personas, asistentes, participantes y organizadores, empresas e instituciones públicas y privadas que de una u otra manera han hecho posible estas *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*.

Especialmente, damos las gracias a los y las ponentes que participaron en las *Jornadas* y que han confeccionado, con sus aportaciones completamente desinteresadas, esta obra. A Ana Meco Molina y Alba Meco Caron por la cesión de las imágenes de Ignacio Meco, así como al resto de fotógrafos que, igualmente, han permitido el uso de sus imágenes para la elaboración de la obra.

Agradecemos a la Casa de la Duquesa, a María Luisa Fisac y a José Sanroma, que nos permitiesen usar su espacio para la presentación de la actividad, donde disfrutamos de los maravillosos productos de Ganobrand, aportados por José Antonio y Ramón Millán, a los que mostramos desde estas líneas nuestra gratitud por su generosidad con Cultura de Ribera.

También a todo el personal del Parque Nacional, de dirección y administración, guardería y guías, por las facilidades recibidas sobre el terreno. A los Ayuntamientos de Daimiel y Villarrubia, a sus dos Alcaldes, Leopoldo Sierra y Encarni Medina, al Centro del Agua de Daimiel y a las personas que allí trabajan, que nos regalaron un póster de Ignacio Meco para los participantes, así como a los trabajadores de las oficinas de turismo de ambas localidades, de la Agencia de Desarrollo Local de Villarrubia de los Ojos y del Museo de esta localidad, por su colaboración en las actividades del sábado, especialmente, a Ana Isabel García Consuegra Rodríguez Barbero de la oficina de turismo de Daimiel y a Javier Valiente Fernández Menchero, secretario de la alcaldía de Daimiel. No nos olvidamos del personal de la Biblioteca del CENEAM, muchas gracias por vuestra atención y eficacia, fundamental para cerrar esta publicación como deseábamos.

Queremos mostrar nuestra más profunda gratitud a los miembros de la asociación que han colaborado en los distintos foros de expertos organizados por Cultura de Ribera para ir dando forma a este proyecto, cuya primera actividad han sido estas *Jornadas* y que en esos días no pudieron estar con nosotros: Herminia Martínez Pérez y Javier Zapata. Anibal de la Beldad, muchas gracias por la labor de difusión en la prensa y por las indicaciones en la comunicación. A Elisa Araujo y Valentín Rubio, Gema Sáez y Ricardo Gandarias y a Jesús Rodríguez Donoso *Yogui* queremos agradecerles su apoyo incondicional antes, durante y después de las *Jornadas*. El espectáculo de danza no hubiese sido posible sin la colaboración del Instituto Universitario de Danza Alicia Alonso de la Universidad Rey Juan Carlos, muchas gracias a Dodanys García, a Lewis Llerena y a Alberto García Castaño por apoyar este proyecto desde el principio y por traer a Las Tablas de Daimiel a la Compañía Landín, a cuyos bailarines y bailarinas mostramos nuestra gratitud y admiración desde estas líneas por su manera de poner cuerpo a la belleza.

Las *Jornadas* han sido filmadas y registradas por Miguel Ángel Aguado Catena, Nacho García Echegaray y Alejandro Gómez Cordobés Arderiu, muchas gracias por todas las horas dedicadas a la grabación y edición de tan valioso material.

La dirección agradece sinceramente a todo el equipo de coordinación su labor: a Cari Corral, por su ayuda con los asistentes y su sensatez, a Chiara Sgaramella, por ocuparse de las redes sociales, del diseño de la imagen de las *Jornadas*, del taller de mimbre, de la intervención... y por estar siempre con la mejor de las sonrisas y a M.<sup>a</sup> Carmen Díaz Núñez de Arenas, por su labor de apoyo a la coordinación. Finalmente, quiere agradecer especialmente a Ana Esther Santamaría Fernández su esforzado trabajo de coordinación de ponentes y asistentes, fundamental para que todo pudiese fluir como fluyó.

Todo esto comenzó gracias a M.<sup>a</sup> Dolores Vera y a José Manuel Fernández de Marcos, que ceden desinteresadamente su casa en Las Tablas a Víctor Díaz y a Cultura de Ribera para que sea el centro de sus andanzas en el Guadiana.







<b>Las Tablas de Daimiel, un referente en la historia de la conservación de la naturaleza española</b>	
COSME MORILLO.....	15
<b>A medida que pasan los años...</b>	
JESÚS CASAS GRANDE.....	19
<b>El paisaje de Las Tablas del Gigüela y del Guadiana en el contexto de los Espacios Naturales Protegidos. Singularidades y valores naturales y culturales</b>	
ÓSCAR JEREZ GARCÍA.....	31
<b>Ética Ambiental, áreas protegidas y espacios fluviales</b>	
MARIO BURGUI Y EMILIO CHUVIECO.....	47
<b>LandsArt: Conservar la naturaleza por su significado a través del arte</b>	
PABLO MARTÍNEZ DE ANGUIA, ISABEL RODRÍGUEZ GARCÍA, GONZALO GARCÍA-BARROSO RUBIO, SONIA ALVARADO RODRÍGUEZ, ALBERTO CABO MOLINA Y CAROLINA VON KOSCHITZKY.....	59
<b>El papel del arte en la protección de Yosemite y Fontainebleau: codificación, consumación cultural y ¿experiencia estética?</b>	
ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ.....	67
<b>Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza</b>	
JOSÉ ALBELDA, CHIARA SGARAMELLA.....	81
<b>César Manrique. Sobre el volcán</b>	
ALFREDO DÍAZ GUTIÉRREZ.....	93
<b>Ignacio Meco</b>	
VÍCTOR M. DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS.....	105



# Las Tablas de Daimiel, un referente en la historia de la conservación de la naturaleza española

COSME MORILLO

Las Tablas de Daimiel han jugado un papel en la conservación de la naturaleza española mayor de lo que su pequeña superficie haría suponer.

Su historia se puede dividir en tantos períodos como se quiera, porque son muchos los acontecimientos que han tenido lugar en Las Tablas, muchos los momentos en los que han estado a punto de irse al traste y de los que uno se pregunta cómo pudieron salir con bien.

En este texto yo voy a dividir su historia en dos períodos de desigual duración. El primero, muy corto pero decisivo, abarca los pocos años que mediaron entre los intentos de desecación, a finales de los sesenta del siglo pasado, y su declaración como Parque Nacional en 1973.

El segundo es un período mucho más largo, pues se inició ese mismo año 1973 y aún está abierto y solo se cerrará cuando Las Tablas vuelvan a un estado natural similar al de mediados del siglo xx.

Que los humedales son espacios valiosos que hay que conservar es algo en lo que hoy todos estamos de acuerdo y quien dañe a alguno de ellos acabará ante un juez, porque la ley los protege. Pero entonces, quiero decir en los años del

período corto, no era así ni mucho menos. Más bien todo lo contrario. Lo que decía la ley era que había que eliminarlos en pro del desarrollo agrícola y de la sanidad pública. Y para llevar a la práctica lo que decía la ley había departamentos de la administración encargados de la tarea, que por cierto realizaban con gran eficacia.

Así fue como desaparecieron la laguna de Antela en Orense, el Mar de Campos en Palencia, La Janda en Cádiz y gran parte de las marismas del Guadalquivir y otros muchos de menor tamaño cuyo nombre ya solo queda en el *Catálogo de los lagos de España* (1948) que Luis Pardo se encargó de recopilar, con paciencia y tesón infinitos. Lo dejo aquí como un apunte porque antes o después nos tendremos que plantear si no es posible revertir, al menos en parte, tanto destrozo.

Al llegar los años sesenta, los únicos grandes humedales continentales que se conservaban en España eran unas 25.000 ha de zonas pantanosas sobre las llanuras de inundación fluvial de los ríos manchegos, que en la confluencia de cada dos cursos de agua se remansaban formando *tablas*. Recuerdo bien como era porque lo conocí y lo que me mueve a decirlo aquí es porque, si el

objetivo en el siglo XX fue parar el proceso de destrucción y conservar lo que quedaba, en el siglo XXI el objetivo tiene que ser iniciar el proceso de recuperación de lo perdido.

Dicho esto, sigamos con Las Tablas de Daimiel, el último humedal que se intentó desecar en el marco de la política, la legislación y la administración imperantes en la época. O, dicho de otro modo, el primero en quebrar esa tradición e invertir la tendencia de la destrucción a la protección. La declaración de Las Tablas como Parque Nacional fue, en lenguaje matemático, el punto de inflexión de una política. Lo ocurrido allí antes de 1973 ya no podría volver a ocurrir nunca más porque la sociedad española dijo que no quería que ocurriera, aunque debemos ser conscientes de que sus escasas 2.000 ha no son ni el 10% de lo que se perdió.

En un momento en que el ecologismo era incipiente, la conservación de Las Tablas fue también la primera campaña en que se implicaron masivamente todos los medios de comunicación. En ese sentido, a Las Tablas les vinieron bien la dictadura. En el contexto político de finales de aquel régimen, la prensa, que no podía hacer crítica política, lo utilizó como vía de oposición, pues, aunque el mensaje subliminal era otro, lo que se criticaba era un proyecto de un organismo técnico de la administración.

Fue el periódico *Informaciones*, hoy desaparecido pero que entonces era el de mayor prestigio, el que, tras enviar a un par de periodistas a documentar lo que estaba ocurriendo, decidió iniciar una campaña en defensa de Las Tablas. Inmediatamente se unió el resto de la prensa y no había periódico ni revista que un día sí y otro también no publicase un artículo en pro de la conservación de Las Tablas. Fue tal la escandalera que al gobierno no le quedó más remedio que dar la orden de que las obras se detuviesen y se retira-

sen las máquinas. Las Tablas de Daimiel han sido el primer Parque Nacional declarado en respuesta a la demanda popular y eso es algo muy a tener en cuenta.

Hasta ahí, santo y bueno, pero una vez retiradas las máquinas, se planteaba qué hacer con Las Tablas, porque en aquel entonces, no había ninguna, y quiero decir ninguna, ley de conservación de la naturaleza ni de Parques Nacionales en España. Por suerte la *Ley de Montes* de 1957, que había derogado la pionera *Ley de Parques Nacionales* de 1916, había incorporado un par de artículos sobre Parques Nacionales y a ellos se recurrió para dar protección legal a lo que quedaba de eso que hoy, pomposamente, se denomina La Mancha Húmeda y se inscribe en la Lista de Reservas de la Biosfera de la UNESCO (?).

Así fue como Las Tablas de Daimiel sirvieron también para poner de manifiesto la carencia de una política de conservación en España, con su correspondiente base jurídica en que apoyarla y con un departamento de la administración encargado de ejecutarla, para dar respuesta a la naciente demanda social.

Para mí que la constatación de esta carencia influyó, entre otros factores, en la creación poco después, en 1972, del Instituto Nacional para la Conservación de la Naturaleza (ICONA) y desde luego que fue determinante para la aprobación, en 1975, de la *Ley de Espacios Naturales Protegidos*.

No deja de ser una paradoja que, en plena controversia por la conservación de Las Tablas, en 1971, España enviase una delegación a Irán con autorización para firmar *ad referendum* el Convenio de Ramsar, aunque a continuación quedó dormido en un cajón hasta su ratificación en 1982.

Coincidiendo con los finales de los sesenta o principios de los setenta, se produjo un acontecimiento nuevo que desde entonces ha venido afectando a Las Tablas. Fue en esos años cuando se dotó de infraestructuras de saneamiento a los pueblos manchegos, saneamiento que se quedó a medias, pues no fue acompañado de sistemas de depuración. Recuerdo muy bien el primer *filtro verde* que se creó para intentar proteger las aguas del Parque Nacional. Consistía en una pequeña chopera cerca del río a la que se vertían directamente las aguas residuales de Daimiel, con la eficacia que es fácil imaginar. No le quito mérito y reconozco la iniciativa del Director del Parque, como tampoco cabe negar que se han instalado depuradoras de aguas residuales. Pero hay un hecho evidente: si los fondos de Las Tablas no están cubiertos por una pradera de ovas es porque el agua es de mala calidad. Y eso quiere decir que o no hay bastantes depuradoras o que las que hay no funcionan bien.

Fue también en los setenta cuando los agricultores descubrieron que mejor que desecar zonas pantanosas de incierto resultado, era más rentable explotar el mar de agua que, según se les decía, existía bajo sus pies. Pusieron manos a la obra y en pocos años, transformaron en regadío más de cien mil hectáreas. El paisaje de La Mancha y la condición socioeconómica de sus habitantes cambió radicalmente. Claro que el acuífero se vació al mismo ritmo que se extendían los nuevos cultivos y los Ojos del Guadiana dejaron de manar. Creo recordar que fue en 1982 cuando los vi secos por primera vez.

Desde entonces y hasta 2010, solo los responsables del Parque y pocos más hicieron lo posible para tratar de paliar las consecuencias del expolio que se estaba produciendo.

No quiero que mis palabras sean vistas como una expresión de pesimismo. Todo lo contrario.

La situación, con no ser la deseable, es mucho mejor que cuando allá por finales de los sesenta, un pequeño grupo de amigos llegamos a Daimiel y dijimos que aquello había que pararlo. Luego, cosas de la vida, me correspondió trabajar para los Parques Nacionales desde la administración y he vivido de cerca todo lo que ha ocurrido en Las Tablas. Por ello puedo decir que muchas cosas han cambiado para bien. Diré, como anécdota, que cuando la primera vez preguntamos en un bar del pueblo como se iba a Las Tablas, nadie supo decírnoslo, porque Daimiel vivía entonces de espaldas al río. Pero hoy está orgulloso del Parque. También hubo un político que propuso que como aquello no tenía remedio, lo mejor era descatalogar el Parque y quitarnos de encima aquella pesadilla. Pero se encontró con un no rotundo por parte de todos los técnicos y hoy, a nadie se le ocurriría hacer tal propuesta. Pueblo hubo en que se llamó a rebato ante la pretensión de parar la desecación que, se les dijo, iba a poner en cultivo tierras fértiles y generar trabajo, pero hoy ningún agricultor respondería a esa llamada. Hubo quien dijo que no pararía hasta poder correr liebres con galgo por los Ojos del Guadiana ¡como si en La Mancha faltase sitio donde correr con galgos! Tiempo hubo en que los responsables de la administración del agua miraron para otro lado y dejaron hacer, pero hoy están poniendo en práctica medidas y dicen que en diez años más, el acuífero puede recuperarse. Ojalá sea cierto y justo es reconocer que están obteniendo progresos.

He tenido la fortuna, porque de tal la califico, de haber sido testigo y en algún momento protagonista, de todo lo ocurrido en Las Tablas en las últimas cinco décadas, año más año menos. He conocido a todas y cada una de las personas que han formado parte del equipo del Parque Nacional y sé bien que con su determinación y

su buen hacer, han conseguido sacar adelante Las Tablas de los muchos momentos difíciles por los que han pasado.

Pero el futuro sigue siendo incierto. Por el momento, el acuífero no se ha recuperado, Las Tablas están lejos del estado en que se encontraban a mediados del siglo XX y los Ojos del Guadiana, aunque por ellos mane el agua, no volverán a ser la gran turbera que conocí.

Las Tablas de Daimiel cambiaron la política de humedales. Las Tablas de Daimiel han sido el

primer Parque Nacional declarado en respuesta a la demanda popular. Las Tablas de Daimiel inspiraron la primera *Ley de Parques Nacionales*. Las Tablas de Daimiel han sido un estímulo importante para el cambio en la gestión de aguas subterráneas.

Por todo ello, Las Tablas de Daimiel han sido, como señalé al principio, un referente en la historia de la conservación de la naturaleza española más allá de lo que su pequeña superficie haría suponer.

## ¿CONFLICTO ENTRE LA NATURALEZA Y LA ECONOMÍA?

# «NO» AL PLAN DE DESECACION DE LA MANCHA

MADRID, 6. (INFORMACIONES, por M. del R.) La Junta rectora de ADENA ha acordado oponerse al llamado «Proyecto de saneamiento y desecación de la Mancha», por considerar que los daños que el mismo causará a la integridad ecológica de la zona no justifican los muy dudosos beneficios económicos que pudieran derivarse del proyecto.

El 24 de febrero de 1968 fue aprobado por el Ministerio de Obras Públicas el «Proyecto de saneamiento y desecación de la Mancha», destinado a canalizar los ríos Guadiana, Cigüela y Záncara, en una extensión total de 140 kilómetros, para desecar una superficie de 23.000 hectáreas (ahora se dice que serán unas 32.000 hectáreas), con el fin de ponerla posteriormente en cultivo. El proyecto ha sido promovido por el Grupo Sindical de Colonización de Daimiel, agrupación de propietarios presidida por el marqués de Peralta.

Lo que está fuera de toda duda es que el citado proyecto puede terminar con una de las zonas húmedas naturales más privilegiadas de Europa (las Tablas de Daimiel). Ahora bien, dado por supuesto —esto nadie lo niega— que los perjuicios causados a la naturaleza justifican ya sobradamente la paralización de las obras de desecación, lo que ayer trataron de demostrar los miembros de ADENA en una conferencia de Prensa convocada en Madrid, es que incluso desde el punto de vista económico —desde el cual justifican las obras sus promotores—, también debería ser suspendido el proyecto por no ser rentable y por suponer un desperdicio de recursos.

### UN ESTUDIO ECONOMICO DEMASIADO OPTIMISTA

Según afirman ayer los representantes de ADENA, los promotores del proyecto han declarado que la puesta en cultivo de las tierras desecadas a partir de 1969 genera una renta anual bruta de 1.000 millones de pesetas, lo que justificaría su realización desde el punto de vista

económico. Pero en ADENA dudan de que ante la salinidad de una buena parte de las tierras y la baja calidad de la mayoría de ellas se puedan obtener esos rendimientos, añadiendo que en el estudio económico que se acompaña al proyecto se calcula un rendimiento de 2.886,30 pesetas por hectárea y año, lo que sólo supone poco más de 50 millones de pesetas anuales.

Los miembros de ADENA señalaron con toda claridad que el rendimiento posible de aquellas tierras está muy lejos de los pretendidos 1.000 millones de pesetas anuales, y que aquello no es, tal como se pretende, un «efectivo Plan Badajoz». Se citó el caso de una pequeña de-



Las zonas que se pretende desecar tienen una importante riqueza en sus aves acuáticas

### Según ADENA:

- \* SE PRETENDE MONTAR UN NEGOCIO PRIVADO A BASE DE COTOS DE CAZA
- \* EL PROYECTO NO ES RENTABLE PARA TIERRAS DE CULTIVO
- \* HAY QUE DETENER INMEDIATAMENTE UNA OBRAS QUE AMENAZAN EXTERMINAR UNA DE LAS ZONAS HÚMEDAS MÁS RICAS DE EUROPA

desecación realizada hace ocho años, desde hasta el momento no ha sido posible obtener ninguna cosecha, fracasando todos los cultivos intentados a causa de la salinidad y condiciones de la zona.

### LA ANACRONICA «LEY GAMBO»

Las tierras inundadas que forman las Tablas de Daimiel son una pequeña parte pro-

piedad del Estado, que en 1965 creó en toda la zona una reserva nacional de caza, pero en su mayoría parece que son propiedad de personas particulares, pues a pesar de estar cubiertas por aguas públicas, hay registros de propiedad que extienden las fincas hasta los márgenes de los ríos. (Las Tablas de Daimiel son una zona llana inundada por el desbordamiento de unos ríos jóvenes y de-

cauce poco profundo, como son el Guadiana y el Cigüela.) En estas condiciones, o más acertado quizá hubiera sido que el Estado expropiara las tierras que actualmente forman la Reserva y así hubiera sido posible defender este incomparable enclave ornitológico. Pero un acuerdo así, y los propietarios de unas tierras sumergidas, en las que tampoco podían cazar por ser zona reservada, han intentado lógicamente sacar un

tarán los propietarios privados para hacer cotos de caza y celebrar cacerías. Es decir, que una reserva nacional de caza se puede convertir en un conjunto de cotos privados donde se explotaría la riqueza cinegética de la zona en beneficio de sus propietarios.

Esa es la única explicación que aventuran en ADENA, y desde luego parece la más lógica.

El caso de las Tablas de Daimiel les duele a los amantes de la Naturaleza. Según dijo ayer don Arturo Compe, secretario de la Comisión Científica para la Protección de la Naturaleza del G.R.I.C., «Todos los expertos están de acuerdo que el proyecto es un desastro. Los científicos condenan la situación y piensan que de seguir las obras adelante la recuperación de estas tierras puede ser en el futuro científicamente imposible. En la actualidad las obras de



# A medida que pasan los años...

JESÚS CASAS GRANDE\*

Cultura de Ribera

A medida que pasan los años, las experiencias vividas, los horizontes hoyados, los triunfos parciales y los fracasos nunca completos se van acumulando en el bagaje personal. Distinguir entre lo que fue y lo que pudo ser se convierte, poco a poco, en una mera cuestión de criterio. Se torna un escenario de fondo difuso. Un palimpsesto impreciso en el que mirarse para buscarse y tratar de reconocerse. Somos el tiempo que nos resta por vivir, pero sentimos como fue el tiempo que ya pasó a nuestro través. Nunca es como fue, sino como honestamente lo recordamos.

Las Tablas de Daimiel, lo he dicho ya otras veces, fueron espacio para mi reencuentro imaginado entre lo que pretendidamente era y lo que me había llevado a ser como creía ser. Fue mi primer destino profesional como funcionario público. Un destino buscado, casi anhelado. Un punto de partida que en la práctica, resultó absolutamente esencial para impulsar lo que luego ha sido, en todo, mi vida profesional. Y en no poco, mi vida personal. Resultó ser el primer lugar que, sin ser mío, entendí como propio. Por eso hoy, pasadas las décadas, puedo afirmar que aquella aventura condensada tenía algo de búsqueda de respuestas vitales. En realidad, resultó ser una suerte de ajuste de cuentas conmigo mismo. Sirvió para rebuscar y rebuscar entre un humus de voces, hechos y

situaciones, confiando en acabar aprehendiendo algo sólido de todo ello. Algún eco material que permitiera encajar todos los susurros escuchados, alimentados, reiterados e imaginados desde mi niñez.

Mi infancia urbana estaba tachonada por la nostalgia familiar de un tránsito forzado. Impregnada por el abandono de los paisajes propios, de los horizontes que conformaron a las generaciones que me antecedieron y que las hicieron ser como eran. Y al tiempo, hacerme ser a mí como era. Entenderme a mí mismo requería, por tanto, dar la vuelta a la rueda del tiempo. Volver a los que debieron ser orígenes, atisbar la tierra que mis ancestros pisaron. Llegar a comprender por qué mi confort personal era esclavo de los horizontes abiertos, por qué nunca sentí como propios los bosques ni las montañas. Por qué siempre, siempre, mi mirada pretendía entrever un paso más lejos. Imaginar el horizonte más allá de la curvatura que la llanura infinita a veces ni siquiera insinuaba.

---

\* Jesús Casas Grande fue Director Conservador del Parque Nacional Las Tablas Daimiel entre 1985 y 1987. Posteriormente, ocupó este mismo puesto en Doñana y en Picos de Europa. Por dos veces fue Director de Parques Nacionales. Tras más de treinta años en la función pública, ha trabajado también en Desarrollo Rural y en Políticas de Igualdad. Actualmente, es Director General de Desarrollo Rural del Principado de Asturias.

Llegué a Las Tablas hace ya treinta años... Y a pesar de que, desde entonces, estos pies remisos nunca han querido acabar de parar de andar y que otras tierras, otros vientos, otras nubes han alimentado más y más grandes sueños... A pesar de todo ello, nunca he dejado de sentirme presente entre aquellos aguazales. Nunca me han dejado de orientar sus referencias. Ese fondo con la Sierra de la Calderina, anduviera por donde fuera, siempre ha estado ahí.

Llegué a Las Tablas en medio de la crónica de una presunta muerte anunciada. Predestinado, en la opinión de algunos, a enterrar los restos de un fracaso y sin embargo, dispuesto a llevar la contraria al pretendido sentido común entonces imperante. En resumen, decidido, quizá de forma inconsciente y pueril, a embarcarme, sin la menor vacilación, hacia la hermosa aventura, pretendidamente imposible, de negar la inevitabilidad del mayor desastre ambiental de toda Europa occidental. Una aventura tan plausiblemente imposible que casi tardó treinta años en hacerse medianamente realidad. Y para colmo, no estaba solo... Me acompañaba un grupo de personas también convencidas de que lo imposible es solo una expresión verbal. Muchas aún siguen allí. Otras, al igual que yo, aunque marcharon, nunca se fueron.

Treinta años son demasiados para preservar todos los detalles. Para impedir que el olvido clemente no borre del recuerdo lo turbio, lo oscuro, lo indeseable. Durante estos años, he ejercitado la mente para tratar de no olvidar lo importante, para mantener en el recuerdo lo esencial. Para poder reconstruir con certidumbre una historia que era, ya para siempre, una hermosa gran historia parte de mi pequeña historia. Pero dudo que lo haya logrado. Supongo que lo que ahora rememoro es una mezcolanza almbirada, matizada por esa memoria siempre cle-

mente. Estoy seguro que lo que hoy se me antoja como dulce pasión ambarina también debió estar revertido de bordes aristados, de púas tal vez espeluznantes. De tantas sombras como luces. Supongo que las personas que se me dibujan singulares y titánicas no pudieron desembarazarse de su cuarto de mediocridad y que ese lugar común, banal de todo, que algunos llaman el mal, también pudo anidar entre nosotros. Todo eso es posible... Hasta probable. Pero, la verdad, es que no lo recuerdo. O nunca lo he querido recordar y afortunadamente, con el tiempo, ya lo he olvidado.

Ante mis ojos, lo que se presenta, tiene ecos de gesta. Ecos de gesta y nada más. No tengo ni quiero tener otro calificativo. Sé que, probablemente, estoy equivocado, pero me da la sensación que eso ya empieza a importarme muy poco. Empiezo a saber que, a estas alturas, el sueño relatado es más real que lo que realmente pudiera haber ocurrido.

Por eso pido disculpas por no saber si miento. Pido disculpas por alimentar un fuego que, tal vez, ya consumió otras cenizas. Pido disculpas porque todo lo que cuente, aunque será la realidad, puede que esté totalmente alejado de la verdad.

Y en esa construcción imaginada, el principio, simplemente, fue la belleza.

Todo el deseo de conservar la naturaleza, de preservar paisajes, de dejar algo de horizonte digno a los que nos sucederán, tuvo y tiene una simple pulsión estética y personal. Es difícil construir una ética digna sin dignidad en las imágenes que la empoderan.

Lo primero fue la belleza... Belleza en las alas de un ave a la búsqueda de fundirse con la mirada de un rostro deseado, en una puesta de sol irisada desde la esperanza de otro día aún mejor que el vivido. En el lento mover y mover de las

cañas agitadas por el viento, en esa lluvia escasa y esquiva que mojaba dibujos y arabescos y abría sendas a la vida entre el barro reseco. En todos esos trazos de luz apenas entrevistados un día, perdidos otro y al final, reencontrados en las oleadas de imágenes sucesivas que bate el tiempo. Lo primero fue la belleza. No conozco ningún conservacionista que no haya crecido desde ella. Puede que en ello haya algo, o incluso mucho, de egoísmo.

Egoístas, egoísmo... Sin duda lo fuimos. Tal vez lo sigamos siendo. Es verdad, bien esta reconocerlo. Me gustaba y me gusta sentirme singular y perder la vista vacía de otras complicidades, desde la barca plana, entre los recovecos del agua. Me gustaba y me gusta entrever, solitario, el moverse esquivo de la garza imperial entre el carrizo, el surco sinuoso del ave turbia que se pierde sin ruido en el claroscuro del masegar, o el plumizo gris acero de las barras de alas y alas dejándose caer en El Tablazo al atardecer. Lo que en esa pasión, que es personal y casi onanista, haya de egoísmo, no lo puedo obviar. Solo puedo decir, en mi descargo, que no limité a otros el poder disfrutarlo...

Confío que a nadie incomode la sinceridad, pero no nos hicimos conservacionistas porque aspiráramos a cambiar el mundo, ni porque entendiéramos la necesidad de tramar una mejor relación entre las personas, los usos y los paisajes. Tampoco nos hicimos conservacionistas como resultado de una loable vocación de mejorar el conocimiento científico, ni porque pretendiéramos encontrar un argumento económico en clave de sostenibilidad. Todo eso vino a nosotros, lo hemos defendido y hemos hecho argumento de ello... Pero vino mucho después.

Nos hicimos conservacionistas simplemente porque nos atraía la naturaleza, entendíamos

que era bella y nos gustaba contemplarla. Porque nos alimentábamos del sueño de anhelos primigenios por un mundo elemental, puro, vacío y limpio.

Luego, una vez en la tierra, abrumados por la necesidad y las circunstancias, decidimos incorporar principios, criterios y justificaciones a nuestra razón. Atisbamos la evidencia: no podíamos convertir nuestro placer en una suerte de derecho exclusivo para una clase de privilegiados. Teníamos que construir una base ética. Resultaba imprescindible. Podíamos amar la naturaleza, pero no podíamos caer en el error de sentirnos ajenos a la construcción de un mundo mejor. Aquello nos gustaba, pero ni era nuestro, ni era para nosotros. Su preservación no solo era nuestro sueño, formaba parte de la construcción de una sociedad digna.

Primero fue la estética. Después la ética. Y finalmente, la ética.

A mediados de los ochenta, la conservación de la naturaleza engarzó con el sentimiento colectivo por construir un país mejor. Una suerte de convivencia común en donde los valores naturales, lejos de ser un problema, se convertían en un salvoconducto para el futuro. Una sociedad que miraba a su entorno no con una visión transformadora y acaparadora, sino integradora y respetuosa. Una sociedad que quería entender que la humanidad formaba parte del Planeta y que este era, a fin de cuentas, nuestro único espacio vital. Y eso, que resultaba sencillo en las distancias largas, en las academias y en el ámbito conceptual, encontraba dificultades para aceptarse en las distancias cortas, en el día a día de nuestros pueblos rurales. Eso, que desde lo conceptual merecía todo tipo de alabanzas, a veces, cuando se acotaba a un escenario concreto, a unas personas determinadas, levantaba todo tipo de susceptibilidades y desconfianzas. Allí, en el terreno y en

la escala uno a uno, el escenario era mucho más simple. Un blanco y negro absolutamente carente de cualquier gama de grises. Así lo recuerdo. Así lo viví.

A mediados de los años ochenta, Las Tablas de Daimiel resumían con mucho todas las contradicciones de los incipientes espacios protegidos. Por aquel entonces, los espacios protegidos, entendidos como medicina paliativa ante la brutal hemorragia de destrucción ambiental, pretendían, sencillamente, conservar algunas piezas singulares de la amenazada malla global. Eran y son insuficientes. Respondían al pesimismo imperante y a una posición minimalista de salvar lo esencial. Y nosotros, en su defensa, por bienintencionados que nos considerásemos, éramos simplistas y faltos de perspectiva. Incapaces de ver hasta qué punto, pasando los años, la protección de la naturaleza se convertiría en el elemento argumental esencial para la construcción del territorio rural, de todo el territorio rural. Es cierto. Nunca fuimos conscientes de la potencia y de la relevancia que acabarían teniendo nuestros argumentos, desbordando, con mucho, el marco limitado de los propios espacios protegidos. Nuestra construcción fue más allá de todo lo esperado.

Pero esa insuficiencia de los espacios protegidos no les resta valor. De hecho, con sus luces y sus sombras, han resultado ser la más poderosa estrategia desarrollada por los conservacionistas en todo el mundo y han encontrado acomodo en todos los países, en todas las ideologías, en todas las religiones.

Ha tenido que pasar casi medio siglo para que entendamos todos que para preservar la naturaleza no basta con detraer del daño determinadas parcelas, sino que precisamos un tratamiento global de todo el territorio. Y por otro lado, que ese tratamiento global, probablemente, tenga que

admitir más voces y más mezcolanza que la derivada de la limpia y elemental pulsión conservacionista. Ha tenido que pasar medio siglo para entender que no siempre la pureza está al lado de la verdad. Y que tener la razón no basta cuando hay también otras razones.

Hoy, la conservación empieza a tenerlo más claro. Aunque corre el riesgo de no saber aprovechar su éxito para perderse en el escenario abúlico de lo políticamente correcto y acordado, empieza a ser pieza esencial de la ordenación territorial y a engranarse dentro de un marco más amplio que habla de paisaje, de territorio, de sostenibilidad, de ciudadanía, de ruralidad. Hemos ganado muchos matices, aunque quizá, a veces, el juego del caleidoscopio nos haya hecho perder orientación y referencia. Y en algunos casos, nos ha llevado por el camino de la contradicción y el desdibujado conceptual. Con todo, creo que estas décadas nos han visto crecer en capacidad y en responsabilidad. Creo que no hemos olvidado nada y que al tiempo, hemos aprendido mucho. Y eso es muy importante.

Pero también creo que, probablemente, si no hubiéramos empezado como empezamos, hoy no estaríamos donde estamos. Me alegra mucho creer que en ese recorrido mi forma de pensar haya incorporado matices y orientaciones, se haya vuelto más compleja, menos elemental. Aunque no me arrepiento de haber empezado siendo un simple y sencillo conservacionista. Y, a veces, en estos tiempos en que estos lares vuelven a estar gobernados por la confusión, una parte de mí me pide recuperar aquella simplicidad aristada también con la contundencia de los años primeros. Algunos amigos están en ello. Y no seré yo el que les critique.

A mediados de los ochenta, Las Tablas de Daimiel empezaban a dibujar todos los síntomas de la grave enfermedad que padecían. Y aunque el

diagnostico estaba claro, no existía, ni mucho menos, conciencia cabal del remedio. Ni se conocía el remedio, ni se atisbaba la complejidad del tratamiento y los años que su aplicación supondría. Por el contrario, no eran pocos los que aún entonces consideraban a Las Tablas como un rival por el agua, ignorando que el agua, toda el agua, venía de fuera y su falta dañaría a todos por igual. Si no había agua para el humedal, tampoco la habría para otros usos. Con Las Tablas plenas, todo el mundo podría encontrar respuesta a sus demandas. Pero entender eso no resultaba fácil. Creo que llegué a entender a las gentes que no nos comprendían mucho antes de que ellos nos empezaran a respetar. Y creo que, en esa disposición a entender lo que argumentaba el destinado a ser pretendido contrario, anidó mucho del acuerdo que hoy allí existe.

Espero que nadie se sienta molesto si afirmo que fuimos los conservacionistas los que hicimos el mayor esfuerzo de aproximación. Y me gustaría que se aceptase sin reservas que explicar la pulsión estética, la belleza del paraje y la necesidad de conservarlo a una población educada durante décadas para no querer verlo ni sentirlo, no resultaba tarea fácil. Cuando la pesadilla centenaria de la sequía parecía acabarse para los pobladores, cuando el agua parecía manar del subsuelo con caudales infinitos, ahora, venía un Parque Nacional a ponerlo todo en duda. A querer competir por el agua y a cuestionar que el agua fuera a resultar eterna en los pozos. Descubrimos que toda conversación era útil y que las horas gastadas en debates frustrados nunca caen en saco roto. Poco a poco, las cosas fueron cambiando. Con el tiempo, empezamos a ser considerados. Con otro poco más de tiempo acabamos siendo queridos.

Algo de la estética del sufrimiento también anidó en nosotros. Esa estética, amalgamada con la voluntad de unos cuantos por mantener en pie el sueño costase lo que costase, contribuyó probablemente a hacer reflexionar a toda la población, incluso a la más refractaria a planteamientos ambientales. Las Tablas podían estar secas, podían estar calcinadas. Algún magistrado, corto de miras, incluso podía entender como privado el cauce histórico del río, ahora seco y calcinado su turba... Los Ojos del Guadiana podían ararse y la poca agua que llegase por el cauce del río Gigüela, podría estar contaminada y provocar más perjuicio que beneficio... Todo eso podía ocurrir... De hecho ocurría... Pero nada de eso restaba un ápice de ilusión, de esperanza o de disposición a los gestores. Allí seguían, impertérritos, restaurando el sistema hidráulico, censando lo poco censable, atendiendo visitantes, asistiendo a reuniones y reuniones con la población local, agujereando la conciencia de los políticos, poniendo proyectos encima de la mesa... En esencia, pastoreando rebaños de sueños. Allí han estado todo este tiempo... Y allí siguen.

Cuando hace un par de años, tras décadas de fracasos siempre parciales, un buen día el agua volvió a Las Tablas de Daimiel y los Ojos del Guadiana, para sorpresa y asombro de casi todos, volvieron a brotar, nadie pudo hacerse la foto de celebración. El éxito, en este caso, no tenía padres conocidos. Nadie se atrevió a cortar cinta alguna, hecho singular e infrecuente detalle que, en alguna medida, calibra y asevera lo inesperado del evento. Un suceso que, en realidad, deparaba algo así como una perplejidad colectiva. Nadie sabía muy bien qué había pasado y por qué.

Décadas de trabajos enmarcados en la aureola del fracaso. Años y años de planes de regenera-

ción hídrica, de actuaciones sobre los riegos en el entorno, de diseños lógicos y modelos matemáticos, de prospectivas y estimaciones... Y de pronto, sin una razón aparente, cuando en realidad nadie lo esperaba o confiaba en ello, el agua volvió.

Mi opinión personal es que la vuelta del agua fue precisamente el bondadoso resultado de la lenta acumulación de fracasos parciales, de acciones incompletas de restauración desarrolladas en las últimas tres décadas. Porque muchas acciones sí se desarrollaron. Y como ninguna resolvió el problema, ninguna fue interiorizada como un éxito. Pero todas contribuyeron a colmar lentamente un vaso que, un buen día y sin que nadie lo esperase, comenzó a derramar agua. Es una hermosa historia. De cómo el no perder la esperanza, el empeñarse en seguir y seguir, logró, con el tiempo, cambiar el signo de las cosas. La bajita esperanza. El triunfo de los pequeños gestos que no cambian el mundo. La revolución imaginada desde el día a día de los constantes.

Y por eso, el silencio de los poderosos ante la vuelta del agua no fue, en el fondo, sino un callado y humilde reconocimiento para los profesionales que, esos sí, siempre estuvieron allí. Treinta años de no desalentar. Treinta años de aguantar insolencias y despechos, cuando no chanzas. Creo que he tenido una cierta suerte con algunos de los sucesos de mi vida, pero si de algo me siento particularmente orgulloso es de haber formado parte del equipo de gente que siempre estuvo allí.

La literatura, la leyenda, nos han dibujado imágenes míticas de héroes de hierro capaces de hazañas sobrehumanas. De seres totémicos capaces de mantener la fe y la ilusión cuando ya nada en derredor anima a la esperanza. Pero eso son leyendas, son novelas o son mitos. Lo de los profesionales de Las Tablas de Daimiel es una realidad. Durante tres décadas, un grupo

de trabajadores, de seres normales con sus virtudes y sus defectos, fueron capaces de mantener la esperanza y la ilusión un día sí y otro también. Cuando no había esperanza, cuando el agua no aparecía por ninguna parte, cuando los popes ilustrados de la academia se atrevían a hablar, a teorizar y a pontificar *urbi et orbe* con la idea de Las Tablas como el *Museo de la Catástrofe*. Cuando incluso los propios, que ya no los extraños, se sorprendían de que esa gente siguiera amarrada a un sueño. No son seres extraordinarios. Pero fueron capaces de hacer un trabajo extraordinario. Es un honor sentirse parte de ese grupo. Y es de justicia recordarlo cada vez que se pueda.

Ahora todo eso ya comienza a ser historia. Materia imprecisa del olvido. Y no sé muy bien si tiene sentido, en un texto que debe pretender ayudar a mirar al futuro, traer a colación el esfuerzo realizado... Evocar a los políticos lúcidos que se ilusionaron y a los mediocres (siempre más abundantes) que solo alimentaron la nada y la verborrea desde una aparente solidaridad vacua. Alumbrar sobre el suave pero constante cambio de actitud en las gentes de la comarca que, poco a poco, aprendieron a ver y entender el acercamiento al territorio de los gestores. El lento arañar conflicto del entorno mediante una sabia acción combinada de cambio de cultivos, regulación de extracciones, compra de tierras y derechos de agua. La puesta en valor para todos de un nuevo modelo, la búsqueda de alianzas, la construcción de consensos. Y también, el desmascaramiento de los ruines, de los hipócritas, de los ajenos a la bondad. Estuvo bien, fue ejemplar... Pero todo eso ya es historia y probablemente, con el tiempo, historia pequeña condenada a un próximo olvido.

Además, en todo ese tiempo, el espacio estuvo visitable, negándose a cerrarse en sí, aprendiendo



a ser útil, a generar conciencia y economía, a dibujar algo más que sueños imprescindibles. Ante el dolor del vacío, las manos abiertas, ante la incapacidad para responder, los espacios libres.

Durante todos estos años, incluso en lo más duro de la crisis, seco, quemado, calcinado, turbio y vacío, el Parque Nacional mantuvo abiertas sus puertas. Nunca dejó de ser un lugar accesible y alimentó un tipo de visita basado en las distancias cortas, en dejarse abierto al libre deambular de la gente, en permitir que ocurrieran cosas, en no monopolizar los conceptos. Nunca dejó de explicarse. Nunca dejó de querer ser entendido. Nunca ocultó la cruda realidad de la difícil situación en que se encontraba. Jamás recurrió al tópico fácil de las falsas frases políticamente impecables. Eso sí, buscó la belleza entre las ruinas. Alimentó ilusiones en ecos solistas. Encontró el azul en medio del gris pajizo. Supo ser hermoso cuando se sabía yacente.

Y tal vez, con esa apuesta posibilista, aprendió a creer sin aumentar, a ir mucho más allá de las apenas dos mil hectáreas que lo gobernaban, a entenderse como una parte importante en un todo que, obligadamente, debía ser mucho mayor.

No fue fácil. También hay en esta trama imágenes oscuras, daños colaterales todavía no zanjados y miradas tramposas emponzoñando ilusiones. Tan real como la vida misma, tan auténtico como en realidad cabía esperar que así fuera. Pero ahí está.

Dicen algunos que esto no está resuelto. Algunos afirman que el agua, según ha aparecido, puede desaparecer de nuevo, arrojando un nuevo tiempo de hastío y duelo. Y puede que sea así. Otros, más metidos en suertes, afirman que el agua renacida no es solución *per se*. Que muchas cosas han cambiado y que, un espacio

modulado en estas últimas décadas para sobrevivir sin agua, tiene que romper muchos modos y maneras si quiere aprender a crecer con agua. Y probablemente algo de eso sea cierto y el cinturón de resistencia a la sequía con que se dotaron Las Tablas, presas y dispositivos hidráulicos incluidos, deba empezar a aflojarse. Ese agua que siempre faltó, generó formas y maneras de hacer y algunas de ellas, tal vez, pronto empezarán a sobrar. Pero démosle tiempo a todo ello. Dejemos que la evidencia caiga por su propio peso.

Con todo, no hace falta ejercer de visionario o de iluso para darse cuenta de que, en realidad, aunque todo volviera a cambiar, ya nada cambiaría. Un espacio abonado a la supervivencia, a entenderse desde un futuro quebradizo en el que todo y nada puede y no puede ser, tiene todas las bazas para, pase lo que pase, consagrarse en la estabilidad. Cambiante las más de las veces, agónica de vez en cuando, pero perpetuamente sustentable. Cuando ya ha pasado todo, ya nada importa, por más que todo pueda volver a pasar. Otros tiempos verán otros modos. Esto no es una foto fija. Nada es como ayer y nada es como mañana. Nada permanece. Ni las piedras son eternas. Hemos aprendido que lo importante de la acción es que su vocación de cambio no se detenga.

Lo que más nos turba y emociona de la belleza es el saberla efímera.

No me preocupa nada que Las Tablas de hoy no sean el reflejo clónico de lo que fueron ayer. Ni me preocupa que en el futuro sean distintas, cambiantes en matices, colores o perspectivas. No me preocupa nada. Es más, creo que casi lo aplaudo. No me preocupa que con ello se evidencie que nuestro tiempo haya pasado. No me preocupa que nuestras voces pierdan perspectiva y se carguen más y más de retórica a veces

incluso incomprensible. Nada de eso me preocupa. El espacio ha superado la barrera de la discontinuidad. Estará presente más allá de su forma imprecisa. Seguirá siendo referente. El resto, circulará por el cauce del río aguas abajo... Como discurren tantas y tantas cosas. Como discurre todo.

Otros tiempos dibujaran nuevos modelos. Y no lo dudemos, abominarán de lo que alguna vez creímos importante. Construirán nuevos sueños sobre las cenizas de los que nosotros adoramos. Ni mejores, ni peores... distintos. Si son reflexivos, se sorprenderán curiosos de lo que nos movió; si son zafios, se escandalizarán banales. En todos los casos, se creerán diferentes, aunque en el fondo y aunque lo ignoren, serán muy similares. De hecho, seremos los mismos. Hablando otro lenguaje, dirán lo que nosotros. Despreciando nuestros ritos, dibujaran nuestros sonos. En realidad, aunque todo cambie, mirarán el espacio con los mismos ojos y buscando las mismas referencias. Y aunque vean cosas distintas, sentirán las mismas pasiones. Nada esencial habrá cambiado.

No hay nada más tranquilizador que saberse irrelevante.

Cada tiempo tiene sus códigos y sus lecturas. El mismo aire puede volver a ser respirado, pero lo será de forma distinta. En nuestra historia, la hermosa porfía por los espacios protegidos tal y como la diseñamos, toca a su fin. Ni triunfaron, ni fracasaron. A fin de cuentas, triunfo y fracaso son dos caras de la misma moneda. Estuvieron, que es lo único importante. Pero igual que supieron estar, también debemos asumir que, en algún momento, el tiempo deje de ser su tiempo y tengan que irse.

Me aturde pensar si sabremos ser conscientes de cuando llegue ese momento en el que nuestro

tiempo ya sea solo eco del pasado. Me aturde pensar que no seamos capaces de encarar con dignidad el vértigo del tránsito hacia lo nuevo. Ese devenir de ave fénix que prescindiera de nosotros y de nuestros proyectos para centrarse en edificar otra forma de encarar lo esencial, lo importante, lo único que mueve el mundo. La pulsión mística que nos hace mirar más allá de las estrellas, que nos permite trascender nuestra limitación física, que nos hace grandes, poseedores de esa semilla de la inmortalidad que es el deseo transmitido, puede habernos tenido de pilotos y conductores por un tiempo pero, pasado ese tiempo, reclamará otros guías y otros horizontes.

Me aterra la idea de acabar convirtiéndonos en un mero, rígido y ajado cartón piedra de un pasado trasnochado. Espero que, aún a tiempo y desligados de todo atavío, seamos capaces de alcanzar la última nave, el último viento, nos liberemos de todo y de todos y dejemos en su solemne dignidad a los espacios que nos acogieron y que nos hicieron libres para los que tienen que sucedernos. Aprender a volar vacíos, aprender a dejarlo todo. Encadenarnos solamente a ese sueño esencial de belleza digna que un día, un día, nos hizo levantarnos para construir una pequeña página en el tiempo. Una página que, como todas, está destinada a la destrucción y al olvido.

Los años nos han dado la réplica. Y en algunos casos, nos enfrentan con nuestros propios esperpentos. En tiempos ya de pasar el testigo, tal vez aún no encontremos en la proximidad a esa nueva generación que quisiéramos destinada a sucedernos. Y tal vez es que no entendamos que, al igual que hace treinta años, los tiempos puedan estar cambiando de nuevo y nosotros ya no podamos cambiar, que lo que buscamos sea en realidad un mero espejismo trasnochado,

ya fuera de horizonte. Es verdad que este es un momento complejo. Y es obvio que no todo ha sido armonioso. Al tiempo que Las Tablas quieren dibujar esperanza, el sistema de protección donde se integran, ese referente de todos nuestros actos, camina lamentablemente hacia la laxitud y la decadencia. Demasiadas torpezas.

Es cierto, no hay buen viento para el que no conoce su destino. Aunque da igual el viento que sople si tu destino es simplemente vagar.

Necesitamos otro impulso. Me pregunto si los que estamos aún en esto, con la carga de ruido y pasado que lastra nuestras espaldas, seríamos capaces de dar ese giro. Estamos todavía en condiciones de poder despegarnos de esta rutina burocrática y simplona, decadente y zafia, continuista y pacata, que parece invadir toda la vida pública y toda la gestión de las cosas trascendentes. Las cosas las hacen los gestores y las diseñan los técnicos, pero solo sí antes las imaginan los poetas... ¿Cuánto nos queda de constructores de sueños? Tal vez, desgraciadamente, no hayamos sabido evitar que la gestión convertida en burocracia y nuestra propia mezquindad acumulada, lastrasen de plomo y negación la capacidad de imaginar.

Inevitablemente, el tiempo no pasa en balde. Y tal vez, sin saberlo, nuestras manos ya sean las de la mediocridad y el abandono. Tal vez, en nuestras cabezas, ya solo se acunen pensamientos de pasividad y molicie. Es este un pasaje complejo. La sensación de descontento con los que nos rodean y rigen puede ser también la resultante amalgamada de una visión caleidoscópica en donde cuente y mucho la resaca dolorida de una nostalgia por lo que se perdió. Esta no ha sido del todo una historia pacífica. Y algunos rostros conocidos ya solo dibujan sombras que los hacen irreconocibles, desfigurados, incluso malsanos.

La historia de la conservación de la naturaleza en nuestro país en estas cuatro últimas décadas es una historia de contrastes. Un tiempo en donde lo bueno no siempre lo tuvo fácil y en donde lo turbio, lo oportunista, lo cutre, lo ramplón y lo zafio, en no pocas ocasiones, logró encontrar acomodo e incluso consolidarse. En esto, ya lo dije, podemos haber hecho cosas singulares, pero no somos para nada seres singulares.

Es tan difícil dar con el punto justo del equilibrio... ¿Dónde debe quedar el llamado sentido común con que contraponer una decadencia programada cuando vienes de un territorio abonado y macerado en sentimientos? ¿No es igual de razonable y lógico, frente a la racionalidad y la diplomacia, a la vista de los vientos imperantes, reclamar la irrupción huracanada de la resaca y de la borrasca —el arrasarlo todo, el volver a empezar de las cenizas, el aspirar a volver a construir con el barro primigenio—, o ya es muy tarde para todo ello?

Con todo, por más que los actuales tiempos para la conservación no son los mejores, algo ha cambiado para siempre. Nada será distinto. Por convicción propia o por impostura apostada, nadie que nos gobierne dejará de proclamar su amor por la naturaleza. No lo dudemos. Se sentirá obligado a comulgar conformidades, por más que le resulte incómodamente molesto, si alguien le reclama una mayor beligerancia por lo ambiental. Nadie va a discutir el valor de la naturaleza como una contribución neta a la calidad de vida de una sociedad progresista, como nadie va a manifestar oposición a la protección de las especies silvestres o de los espacios protegidos.

Estamos exhaustos, es verdad. Hemos llegado hasta aquí más baqueteados de lo que pensábamos. Y ocupan cuotas de presencia atildados impostores que dibujan nubes de humo con las

que ocultar su desvergüenza. Podemos sentirnos algo fracasados y creo que sería hasta entendible como humanos... Pero ya nada será distinto. Hemos abierto los ojos a otras miradas y tendido puentes a otros horizontes. Hemos sido generosos y comprensivos hasta el riesgo de llegar a desfigurarnos. Nos hemos dejado mucha vida... Algunos casi toda.

Ahora es el tiempo de dejar el resto. Y tal vez, por nuestra parte, heridos y un poco ajados, refugiarnos en las palabras originales. Al menos es lo que nos pide el alma ¿Por qué no poder volver a poner patas arriba todo el sistema... Devolver los ecos a sus esencias? Dejar que otros carguen con la buena conducta, con la sostenibilidad de las tramas, con la búsqueda de espacios de consenso, con la calidad de vida de los entornos y con la corrección de los equilibrios. Volver al principio. Soltar lastre. Abandonar certezas. Recuperar horizontes. Dejar a otros todas esas cosas que se dicen importantes. Y volver al nomadeo entre los sueños.

Y mucho me temo que, si así lo hiciéramos, al final, volverá a aflorar sola, limpia y simple, aquella elemental búsqueda de la belleza por la belleza. Cuando ya nada importe. Cuando en el campo de batalla ya ni se aprecien los rescoldos del inútil combate, por allí aún morará la belleza. Esa belleza, la misma que era apreciada y buscada por nuestros recién llegados ojos de entonces, estará a disposición de los nuevos. Y tal vez, de nuevo, entiendan que deban buscar algo prístino entre los rescoldos, como en su día nosotros buscamos. Y esperemos que no lo encuentren del todo, que no lo entiendan del todo y que no lo asuman del todo.

Nuestros muros pudieran estar hechos de hormigón ciclópeo. Da igual, nada impedirá que la eternidad los tumba. Por eso, casi nada importa ya. Y por eso todo es aún tan importante.

He tratado, en esta reflexión, de ir un poco más allá de las palabras tópicas que cabría esperar de un viejo gestor de la naturaleza, encadenado a sus complejos y si alguien me quiere ver así, incluso algo añoso, cansino y descentrado. Nada más lejos de mi intención que dar justificación a mis hechos, o encontrar razones para algo que, en muchos casos, me temo que fue, esencialmente, resultado del devenir, de las circunstancias o incluso del hecho ocasional. Poco de inteligencia programada hubo en todo ello, sinceramente. Estuvimos ahí y las cosas ocurrieron. No creo que existiera ni una senda prefijada, ni un proyecto elaborado, ni un plan trazado. Simplemente teníamos una intención. El resto, fue sucediendo.

Permítaseme, con todo, por mí y por los míos, degustar algunas últimas gotas de clemente soberbia para afirmar que mereció la pena. Y que, en un postrero alarde de vanidad, tampoco vendría mal que los tiempos y los cambios circularan con la calma necesaria como para no dañar, mientras nos dure el aliento, lo más sensible de nuestra efímera construcción.

El conjunto se aguanta... Esta es la bonita historia de unas personas honestas en la busca de algo que entendían esencial para todos. Y es verdad, mi vida y la de mis compañeros ha sido con ello irrepitable. Al embarcarnos en ese sueño, nos convertimos en parte del mismo y tal vez, incluso nos olvidamos de la realidad que nos rodeaba. Puede que muchos nos creyeran errantes, pero nunca estuvimos perdidos.

Pero tampoco vayamos más lejos de la cuenta. Ya he señalado que heroicidades las justas. Toda esa singularidad y su grandeza emocional, esa vocación solidaria de militantes de la vieja guardia de la conservación, todo eso, no nos hace menos irrelevantes. Tal vez fuimos oportunamente necesarios, incluso imprescindibles, pero siempre desde la irrelevancia.

Y desde esa irrelevancia, con Las Tablas de Daimiel como mi ancla personal, he querido bucear en las razones íntimas de las idas y de las venidas. De las razones emocionales para llegar y de los motivos larvados para marcharse. En ese rebuscar, he llegado a entender que, en realidad, hubo muy pocas cosas valiosas... La ilusión por la belleza de la naturaleza, la voluntad de crecer y creer sobre nuestras limitaciones e impericias, el nunca resignarnos a no hacer posibles los sueños, el sentido de grupo y la vocación por hacer

un poquito más digno, más honesto y más decente el concepto de humanidad. Muy pocas, sí, pero muy valiosas.

Quiero creer que el tiempo clemente, al arrasarlo todo, sabrá acunar en el polvo constructor de los paisajes hermosos todas esas esencias, por limitadas que a algunos les pudieran parecer. A mí me han sido útiles. Me han permitido vivir una vida merecedora de tal nombre, y creo que, modestamente, también han sido útiles a los anhelos a los que he pretendido servir.



Equipo de trabajadores de Las Tablas en 1985. De pie y de izquierda a derecha: Eugenio Hornero, Pedro Delfa, Jesús Casas, Ángel Clavería, María Teresa García Valea, Sixto Valverde y Alejandro del Moral. Sentados: Crescencio Banegas, Sonia Martín, Jesús García Consuegra y Luisa Pomar.





# El paisaje de Las Tablas del Gigüela y del Guadiana en el contexto de los Espacios Naturales Protegidos. Singularidades y valores naturales y culturales

ÓSCAR JEREZ GARCÍA

Departamento de Geografía. Universidad de Castilla La Mancha

## Resumen

La declaración de una pequeña parte de Las Tablas fluviales del Gigüela y del Guadiana con la máxima figura de protección (Parque Nacional) bajo la denominación de Las Tablas de Daimiel y su inclusión en la Reserva de la Biosfera de La Mancha Húmeda, junto a otras figuras de protección y reconocimiento, se debe a la valoración social de determinados elementos naturales, pero también culturales, de este espacio. Se expondrán algunos de estos componentes en el contexto de otros espacios valiosos y singulares del entorno y se hará hincapié en otros menos conocidos y difundidos por la literatura científica.

## Palabras clave

Espacios Naturales Protegidos, Gigüela, Guadiana, patrimonio cultural, patrimonio natural.

## Introducción

Las áreas protegidas están representadas por espacios creados para la conservación de la biodiversidad y para su protección ante las diversas amenazas y agresiones humanas, responsables del creciente deterioro ambiental experimentado en los últimos tiempos en todo el Planeta. Estas áreas surgen con el objetivo de evitar el deterioro de los espacios naturales y de garantizar el mantenimiento de sus cualidades originales, normalmente muy representativas y en buen estado de conservación. Entre las diferentes figuras de protección destaca, como la de mayor importancia, el Parque Nacional. En primer lugar, se presenta el marco tipológico de las áreas protegidas en Castilla La Mancha, en el que se integra la figura de Parque Nacional. A continuación, se define desde una perspectiva conceptual y epistemológica el término *paisaje*, sobre el que nos centraremos para describir algunos de sus principales componentes en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel. Final-

mente, se expone una propuesta de inclusión de otros elementos paisajísticos del entorno del Parque, en las vegas y llanuras aluviales de los ríos Gigüela y Guadiana, pero fuera de su Zona de Protección, elementos que por su singularidad y valores naturales y culturales son susceptibles de incluirse bajo esta figura de protección.

## El contexto: la Red de Áreas Protegidas de Castilla La Mancha

Desde la creación de los primeros Parques Nacionales en España en el año 1918 (Covadonga y Ordesa) a raíz de la *Ley de Parques Nacionales* del año 1916, se han sucedido diversas normativas a nivel nacional y autonómico que han originado toda una diversa tipología de áreas protegidas en la actualidad. En el Estado español, la *Ley de Montes* de 1957 y su *Reglamento* de 1962 derogan la anterior del año 1916, pero mantienen las mismas tipologías y se crean muy pocos Espacios Naturales Protegidos. Además de los Sitios Naturales de Interés Nacional, durante este período, se crearán tres Parques Nacionales: en 1969 Doñana, en 1973 Las Tablas de Daimiel y en 1974 Timanfaya, en el archipiélago canario. En 1975 se promulga una nueva *Ley de Espacios Naturales Protegidos*, aprobándose el reglamento que la desarrolla en 1977. Tras la aprobación de la *Constitución* de 1978, el traspaso de competencias del Estado a las comunidades autónomas da lugar a un incremento importante de declaraciones de Espacios Naturales Protegidos en España. En 1980, solo existían 28 áreas protegidas; al finalizar 1986 ya se contabilizaban 50 y tan solo durante el año 1987 se crearon 121 nuevas. Dos años después se redacta y aprueba la *Ley 4/1989 de Conserva-*

*ción de los Espacios Naturales y de la Flora y Fauna Silvestre*. Esta Ley establece toda una amplia categoría de espacios protegidos para el Estado español, de manera que a mediados de los años noventa había en España medio millar de ellos agrupados en 21 figuras distintas de protección, ascendiendo a un total de 832 en el año 1999, con casi cuatro millones de hectáreas protegidas. La protección de estas áreas por las comunidades autónomas se ha realizado bajo un gran número de figuras de protección con denominaciones distintas: Árbol Singular, Área Natural Recreativa, Área Natural Singular, Biotopo Protegido, Corredor Ecológico, Enclave Natural, Espacio Natural Protegido, Humedal Protegido, Lugar de Interés Científico, Microrreserva, Monumento Natural, Paisaje Protegido, Paraje Natural, etc. Además, habría que añadir las figuras de redes supranacionales de conservación, como Zona de Especial Protección para las Aves (ZEPA), Lugar de Interés Comunitario (LIC), Zona de Especial Conservación (ZEC), Humedal de Importancia Internacional (RAMSAR), Reserva de la Biosfera, etc.<sup>1</sup>

En la comunidad autónoma de Castilla La Mancha, es la *Ley 9/1999, de 26 de mayo, de Conservación de la Naturaleza de Castilla La Mancha* la que establece una amplia tipología de áreas protegidas que se pueden agrupar en dos grandes conjuntos: los Espacios Naturales Protegidos y las Áreas Sensibles. Los Espacios Naturales Protegidos están integrados por aquellas partes del territorio castellanomanchego, incluidas las aguas continentales, que contienen recursos naturales sobresalientes o de especial interés. En función de los bienes, valores y recursos naturales, los Espacios Naturales Protegidos se clasifican en diferentes categorías. Los Parques Nacionales, que son las figuras de protección de mayor relevancia, no son recogidos en la legislación autonómica por cuanto la transferencia de su gestión a las comu-

<sup>1</sup> Serrano de la Cruz, 2014.

nidades autónomas se ha producido con posterioridad a la redacción de esta normativa. Según se recoge en la *Ley de Conservación de la Naturaleza de Castilla La Mancha*, dentro de los Espacios Naturales Protegidos existen las siguientes categorías: Parques Naturales, Reservas Naturales, Microrreservas, Reservas Fluviales, Monumentos Naturales, Paisajes Protegidos, Parajes Naturales y Zonas Periféricas de Protección. Dentro de las Áreas Sensibles aparecen estas otras categorías: Zonas de Especial Protección para las Aves (ZEPA.), Lugares de Importancia Comunitaria (LIC), Áreas Críticas, Áreas Forestales destinadas a la protección de los recursos naturales, Refugios de Fauna y Refugios de Pesca, además de aquellas otras que declare el Consejo de Gobierno por su relevante función como corredores biológicos, o por resultar preciso para el cumplimiento de normas o convenios de carácter regional, nacional o internacional<sup>2</sup>.

El conjunto de Espacios Naturales Protegidos y de Áreas Sensibles forma la Red de Áreas Protegidas de Castilla La Mancha.

Las Tablas de Daimiel, por tanto, forman parte de dicha Red como Parque Nacional, además de incluirse como ZEPA, Humedal Ramsar y parte de la Reserva de la Biosfera de La Mancha Húmeda.

### Tipología de Áreas Protegidas

La Red de Áreas Protegidas de Castilla La Mancha está formada por un conjunto de espacios naturales que surgen de la aplicación de varias normas y leyes autonómicas, dividido por dos grupos genéricos de protección: los Espacios Naturales Protegidos, que integran las categorías surgidas de las normativas nacionales y autonómicas, y las Zonas Sensibles, que integran mayoritariamente las categorías provenientes de

la normativa europea. El primer grupo comprende: Parques Nacionales, Parques Naturales, Reservas Naturales, Reservas Fluviales, Monumentos Naturales, Microrreservas, Paisajes Protegidos y Parajes Naturales. El segundo grupo, integrado por las Zonas Sensibles, incluye, principalmente: Lugares de Importancia Comunitaria (LIC), Zonas de Especial Protección para las Aves (ZEPA) y Zonas Especiales de Conservación (ZEC), junto con los Refugios de Fauna y Pesca, provenientes de las leyes sectoriales de caza y pesca, y las Áreas Forestales y las Áreas Críticas para la conservación de los recursos naturales. Las primeras (LIC, ZEC y ZEPA) componen la Red Natura 2000. Este marco de protección autonómica se complementa, además, con distintas iniciativas de carácter internacional en las que el Gobierno de España se encuentra implicado. Entre ellos, destaca el Programa de Reservas de la Biosfera, emprendido por la UNESCO en 1974, al que Castilla La Mancha contribuye con la Reserva de la Biosfera de La Mancha Húmeda (418.087 ha), en la que queda englobada buena parte de las lagunas y humedales emplazados en la llanura manchega, entre las que se incluyen los cauces y zonas encharcables de esta peculiar red fluvial, muy alterada en la actualidad<sup>3</sup>. Los principales valores ambientales y culturales de esta Reserva de la Biosfera quedan organizados por los diversos tipos de humedales que se manifiestan en La Mancha. Entre esas zonas húmedas, destaca una por su reconocimiento institucional, al ser declarada con la máxima figura de protección: el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Serrano de la Cruz, 2007.

## Los Parques Nacionales

En el contexto de este organigrama destaca la figura de Parque Nacional. Hay dos en Castilla La Mancha, ubicados ambos en la provincia de Ciudad Real, que destaca por ser la única provincia peninsular que cuenta con dos de los quince que integran actualmente la Red. De estos quince Parques, hay seis insulares (cuatro en el archipiélago canario, uno en las Islas Baleares y otro en las Islas Atlánticas), representando diferentes tipos de paisajes y ecosistemas. De los nueve Parques Nacionales peninsulares, cinco representan paisajes de media y alta montaña mediterránea y atlántica, y los otros cuatro restantes, se corresponden con dos humedales y dos paisajes representativos del monte mediterráneo. Cabañeros, en los Montes de Toledo, ubicado entre esta provincia y la de Ciudad Real, en su mayor parte, se salvó en los años ochenta de ser transformado en un campo de tiro para el Ejército del Aire y se convirtió, gracias especialmente a la reacción popular y ecologista, en Parque Natural, primero, y Nacional, después. Igualmente, Las Tablas de Daimiel también se libraron de ser transformadas en campos de cultivo por el Instituto Nacional de Colonización en los años sesenta y setenta del pasado siglo, como les ocurrieron a más de 25.000 ha de humedales manchegos y llanos de inundación. Actualmente se conserva una pequeña parte de estas llanuras aluviales, que constituyen apenas la mitad de las 3.000 ha declaradas como Parque Nacional. No cabe duda de que son diversos los elementos de estos paisajes fluviales los que motivaron su declaración con la máxima categoría de protección,

pero hay dos cuestiones a partir de las cuales expondremos los siguientes argumentos: este Parque Nacional, ¿realmente se trata de un Espacio Natural Protegido o, como indican algunas voces, de un *espacio artificial desprotegido*<sup>4</sup>. Por otra parte, además de los valores paisajísticos, ambientales, naturales, culturales, científicos, didácticos y estéticos de este Parque Nacional, reconocidos y divulgados a través de numerosas publicaciones, ¿realmente hay argumentos para no proteger otros elementos singulares del entorno más inmediato del Parque, contiguos y colindantes, como Las Tablas del Gigüela y del Guadiana? Intentaremos responder a estas cuestiones definiendo, en primer lugar, el concepto de paisaje para, posteriormente, describir algunos de los elementos más singulares de los paisajes del Parque Nacional y de su entorno, finalizando con una reflexión sobre el valor natural y cultural conservado en este Espacio Natural Protegido.

## El paisaje. Marco conceptual

Bajo el término paisaje se pueden interpretar diferentes significados en función de múltiples factores. Desde un punto de vista semántico, este término está sujeto a múltiples connotaciones según el contexto en el que es utilizado. Muñoz Jiménez dice al respecto que «sobre todo al tratar de regiones escasamente antropizadas, comienzan a utilizarse como sinónimos los términos paisaje, paisaje natural, naturaleza y medio ambiente»<sup>5</sup>. En el lenguaje popular, este término se utiliza frecuentemente con una connotación próxima al concepto de *panorama*. En el lenguaje culto, «un pintor (P. Cézanne), un poeta (A. Machado o F. G. Lorca) e incluso un geógrafo (P. Vila) pueden desempeñar un papel determinante en la construcción colectiva de un paisaje»<sup>6</sup>. Podemos encontrar, por

<sup>4</sup> Jerez García, 2009.

<sup>5</sup> Muñoz Jiménez, 2004: 41.

<sup>6</sup> Bertrand, 2005: 278.

tanto, numerosas «definiciones de lo que es el paisaje, desde las más simples y no por ello imprecisas (lo que se ve, la fisonomía de un territorio), hasta las más complejas que nos hablarían de sistemas y estructuras»<sup>7</sup>. No obstante, nos centraremos en la definición conceptual de este término desde el punto de vista de la Geografía o de disciplinas afines. El término actual de paisaje nace en las lenguas romances: paisaje, *paisatge*, *paisaxe*, *paisaia*, *paysage*, *paessagio* (en castellano, catalán, gallego, vasco, francés e italiano, respectivamente). En las lenguas germánicas, el término está relacionado con la palabra *land*, con un sentido similar y de la que derivan *landschaft*, *landscape*, *landscape* (en alemán, inglés y holandés, respectivamente)<sup>8</sup>. Su origen etimológico está en el latín *pagensis*, que significa algo así como campestre, el que vive en el campo, y fue incorporado a la lengua castellana a través del francés *pays*, inicialmente, territorio rural. García Rayego dice que «el término paisaje [...] significa la expresión fisonómica o configuración perceptible de un sistema territorial o geosistema»<sup>9</sup>. El paisaje es, por tanto, una forma, una morfología territorial que se percibe (aunque algunos autores hablarán de una parte imperceptible del paisaje, el criptopaisaje, el criptosistema o el paisaje oculto), compuesta por una serie de elementos que se pueden analizar separadamente, pero que están relacionados en un sistema espacial.

De todo ello se desprende la siguiente propuesta de definición para este término geográfico, de manera que consideramos que un paisaje es una «morfología territorial de un sistema espacial»<sup>10</sup>, es decir, un fragmento de la superficie terrestre que es dinámico, que se manifiesta bajo una determinada forma perceptible, que está compuesto por diversos elementos bióticos y abióticos y que responde a unos factores natu-

rales y humanos. Aunque el concepto paisaje tiene un reflexivo debate, tomando de él su función educativa lo entendemos tal como señalaba Busquets:

El paisaje es un texto, un libro abierto esperando a que lo leamos. Este texto no es una obra de arte en el sentido de que no tiene emisor detrás, un artista que ha lanzado un mensaje [...] para analizar ese texto que es el paisaje, primero hay que aprender a leer. Y la lectura visual es el primer paso, imprescindible hacia una interpretación<sup>11</sup>.

A partir de esta definición, intentaremos esquematizar y sintetizar los principales rasgos paisajísticos que se pueden leer en el Parque Nacional Las Tablas de Daimiel y en su entorno.

### Singularidades paisajísticas del Parque Nacional Las Tablas de Daimiel

Según la *Ley 5/2007, de 3 de abril, de la Red de Parques Nacionales*, se definen bajo esta figura de protección aquellos «espacios naturales de alto valor ecológico y cultural, poco transformados por la explotación o actividad humana que, en razón de la belleza de sus paisajes, la representatividad de sus ecosistemas o la singularidad de su flora, de su fauna, de su geología o de sus formaciones geomorfológicas, poseen unos valores ecológicos, estéticos, culturales, educativos y científicos destacados cuya conservación merece una atención preferente y se declara de interés general del Estado». Cuando se creó el

<sup>7</sup> Sanz Herráiz, 2000: 282.

<sup>8</sup> De Bolós, 1992: 5.

<sup>9</sup> García Rayego, 1995: 401.

<sup>10</sup> Jerez García, 2008.

<sup>11</sup> Busquets, 1999: 55.



Parque Nacional Las Tablas de Daimiel, en 1973, este espacio respondía a algunas de las descripciones a las que alude dicha definición. La realidad actual es bien distinta, puesto que este espacio protegido que cuenta no solo con la máxima figura de protección, sino también con otras a nivel internacional, ha perdido su carácter natural, su alto valor ecológico y cultural y por tanto, está muy transformado por la explotación y la actividad humana. De ahí que algunas voces críticas, sobre todo del movimiento ecologista, pidan la desclasificación de Parque Nacional para este espacio. No obstante, a pesar de la secular alteración y degradación de este lugar, todavía conserva algunos elementos singulares de tipo natural, pero también cultural.

## Elementos naturales y culturales

Las Tablas de Daimiel se catalogaron como Parque Nacional cuando todavía los ríos Gigüela y Guadiana aportaban aguas formando extensos encharcamientos (*tablas* o *tablazos*) en el interior de una llanura, La Mancha, de clima muy seco. De las más de 30.000 ha de tablas fluviales, apenas se protegieron bajo esta figura 2.000 ha (1.928 ha en Las Tablas de Daimiel, ampliadas recientemente a 3.030 ha). Los aportes permanentes de agua procedentes de los Ojos del Guadiana permitían el desarrollo de importantes comunidades vegetales, entre las que destacaban las formaciones de masiega (*Cladium mariscus*), las más extensas de Europa occidental. Ello favorecía la ocupación del espacio por una fauna muy característica asociada a este humedal, además de unas tradiciones culturales relacionadas con la explotación de estos recursos hídricos (pesca, molinos hidráulicos, etc.) que contrastaban con la sequedad del terreno circundante: la extensa llanura manchega.

A partir de los años cincuenta y sesenta, se comienzan a canalizar los ríos que aportaban agua al humedal y consecuentemente, se drenan gran parte de las tablas fluviales en la cabecera del Guadiana y en sus principales afluentes. En los años setenta, el incremento de los regadíos a partir de la explotación de los recursos hídricos subterráneos provocó el descenso de los niveles piezométricos hasta el punto de que a comienzos de los años ochenta, los Ojos del Guadiana se secaron definitivamente como consecuencia de la sobreexplotación del acuífero que los surtía. Desde entonces, el humedal ha funcionado de manera completamente artificial, con aportes de aguas mediante trasvases procedentes de otras cuencas hidrográficas (la del Tajo) y de sondeos del entorno, con la construcción de presas para evitar la pérdida de los escasos aportes procedentes de ambas fuentes y con la transformación radical de la vegetación, la fauna y los usos tradicionales. El resultado en la actualidad es un Parque completamente desnaturalizado y degradado que sobrevive con esporádicos trasvases o como consecuencia de episodios de elevada pluviometría.

De forma esquemática, el paisaje de este Parque Nacional está dominado por dos componentes estructurales que organizan el resto de elementos: el relieve y las aguas. El tercer elemento abiótico del medio físico, el clima, tiene aparentemente menor transcendencia paisajística, pero influye tanto en la fenología y el desarrollo de la cubierta vegetal, como en los movimientos migratorios y el comportamiento faunístico, así como en ciertas manifestaciones culturales tradicionales, como en la arquitectura popular. De esta manera, el relieve controla el paisaje manifestándose por medio de una extensa plataforma estructural cenozoica, de una monótona planitud topográfica, a poco más de 600 m de altitud. En ella, afloran materiales de naturaleza

calcárea y margosa, pero también arcillosa. Sobre ellos, se asientan otros materiales más recientes, ya del Pleistoceno y del Holoceno (Cuaternario), como los depósitos evaporíticos asociados preferentemente a la llanura aluvial del Gigüela y las turberas, presentes también en algunas zonas asociadas a este río pero, especialmente, al Guadiana. En ambos casos, la acción de la red fluvial ha sido decisiva, pues para generar los primeros materiales, rocas sedimentarias químicas, es necesario un proceso de encharcamiento y desecación rítmico y cíclico. En el segundo caso, los depósitos de turba, material también sedimentario pero de origen biogénico, se han originado como consecuencia de la presencia continua de una lámina de agua. El agua también se manifiesta en el paisaje creando extensas zonas encharcadas, láminas de poca profundidad pero de gran superficie, denominadas *tablas* o *tablazos* en el lenguaje vernáculo. Sobre estas tablas fluviales, en ocasiones, afloran restos no erosionados de la plataforma estructural calcárea, creando pequeñas agrupaciones insulares. Además, el agua organiza el resto de elementos bióticos que se manifiestan en una variada diversidad de plantas y de animales.

### Los paisajes de Las Tablas de Daimiel

La asociación e interacción mutua y recíproca de cada uno de los componentes abióticos y bióticos del medio, genera toda una serie de unidades de paisaje que evolucionan con un dinamismo dependiente de los diversos factores naturales y humanos que los condicionan. Dentro de la gran Región Natural de La Mancha, puede diferenciarse la Subregión Natural de los «Humedales mediterráneos sobre sustrato calizo». En este contexto, Las Tablas de Daimiel se pueden

definir como un paisaje de «Llanos de inundación y tablas en ambientes mediterráneos continentalizados y semiáridos». De manera sintética, sin entrar en un análisis pormenorizado de cada una de las principales unidades de paisaje y sin intentar establecer una clasificación taxonómica y corológica de los mismos, se pueden identificar los siguientes tipos de paisajes dentro de los límites del Parque Nacional:

- Paisajes fluviales de tablas y llanos de inundación con densas comunidades florísticas y faunísticas acuáticas y uso científico y conservacionista.
- Paisajes geomorfológicos de islas calcáreas con pequeñas manchas de monte mediterráneo, bosquetes de tarayes arborescentes en las orlas y restos materiales de actividades humanas tradicionales y contemporáneas.
- Paisajes vegetales de marjales cerrados sobre depósitos evaporíticos y turberas.
- Paisajes vegetales de bosques de ribera.
- Paisajes vegetales de praderas y herbazales halófilos sobre yesos.
- Paisajes culturales de encinares adhesados.
- Paisajes culturales agrarios tradicionales y de explotaciones de mercado.
- Paisajes culturales de cultivos abandonados y plantaciones forestales.
- Paisajes culturales de uso público turístico y didáctico.

### El paisaje no protegido de Las Tablas del Gigüela y del Guadiana

Muchos de estos elementos paisajísticos, naturales y culturales, presentes en los límites que la Administración ha definido para el Parque Nacional, también están presentes en otras zonas próximas, contiguas al Espacio Natural Protegido, pero fuera de la Zona de Protección. En algunos casos, se trata de elementos geológicos, geomorfológicos, botánicos, faunísticos o

culturales que, de manera aislada, pueden estar incluidos en algún catálogo o documento normativo de protección: dolinas, uvalas, dunas eólicas, turberas, masegares, praderas halófilas, especies florísticas y faunísticas singulares, comunidades de anátidas, limícolas o passeriformes ligadas a estos medios palustres y pseudoseteparios, o elementos patrimoniales propios de la arquitectura culta, pero también de la popular, de técnicas y morfologías agrarias, o de elementos patrimoniales culturales no materiales, estéticos y espirituales.

## Elementos naturales y culturales

Las unidades de paisaje del Parque Nacional anteriormente enumeradas no se manifiestan de manera exclusiva en este Espacio Natural Protegido, como tampoco algunos de sus elementos más singulares. Muchos de ellos (elementos y paisajes), también aparecen en zonas próximas, en el entorno del Parque Nacional, pero fuera de la Zona de Protección. Además, se añaden otros elementos patrimoniales naturales y culturales de especial relevancia que no están presentes en Las Tablas de Daimiel. Por eso, consideramos que el menor de los Parques Nacionales no delimita verdaderamente un espacio de singular relevancia paisajística, sino que este espacio trasciende los límites del Parque al incluir otras zonas, paisajes y elementos que podrían y deberían tener un grado de protección elevado. Tomaremos como referencia el entorno más próximo al Parque Nacional para enumerar algunos de estos elementos paisajísticos que nos permitan delimitar unidades de paisaje singulares. Este espacio incluye todo el tramo del Gua-

diana comprendido entre el Parque y los ojos más orientales, los primeros Ojos del Guadiana, por donde resurgía el agua sobrante del acuífero. También todo el tramo del Gigüela, sus vegas, tablas, encharcamientos, chorreros y *ojuelos* desde el Parque Nacional hasta los ojos más orientales, situados entre Villarrubia de los Ojos y Arenas de San Juan. Además, incluimos toda la *mesopotamia* comprendida entre ambos ríos, donde destacan los extensos campos de dolinas calcáreas y los arenales y dunas eólicas, así como un paisaje rural tradicional con algunas manifestaciones vernáculas arquitectónicas asociadas. Por último, también se incluyen las rañas y piedemontes meridionales de los Montes de Toledo que enlazan en algunos puntos con Las Tablas del Gigüela, donde destacan importantes manchas de monte mediterráneo, *menchos* y dehesas de encinas, además de algunos bonales y hontanares que enriquecen estos paisajes.

En este espacio que acabamos de delimitar, destacan algunos elementos paisajísticos naturales y culturales que enunciaremos a continuación y cuya interacción mutua, recíproca y multilateral con otros elementos configura unas unidades de paisaje de singular relevancia.

Desde una perspectiva geomorfológica, a pesar de la monótona planicie topográfica, existen diferentes rocas y materiales que afloran en el entorno, la mayor parte de ellas del Cenozoico, del Plioceno (Terciario) y del Holoceno (Cuaternario). La llanura manchega, donde predominan los materiales calizos<sup>12</sup>, se manifiesta en esta zona por medio de un extenso campo de dolinas y uvalas<sup>13</sup>, cuya monotonía se rompe por la irrupción de las denominadas como *playas húmedas*, o depósitos de turba asociados al Guadiana y a algunas áreas del Gigüela y por las *playas secas*, o depósitos evaporíticos o de yesos, presentes en determinadas zonas del Gigüela. En estas áreas,

<sup>12</sup> Molina Ballesteros, 1974.

<sup>13</sup> Sánchez Carrillo, 1998: 30.

se conservan algunos restos de *yeseras*, explotaciones tradicionales para extraer el yeso que se utilizaba como material de construcción. En cambio, las superficies calcáreas de la llanura manchega han sido cantera tradicional para la obtención de piedra con la que construir sillares y sobre todo, mampuestos, pero también, tras el laboreo agrícola, los fragmentos recogidos constituían la materia prima para la elaboración de la cal. Con la caliza también se levantaban muros de piedra seca, se amontonaba formando majanos, algunos con artísticas formas cúbicas, cónicas y cilíndricas y se construían los *bombos*, chozos de piedra seca cubiertos con cúpulas por aproximación de hiladas, de los que hay algunos ejemplos en el entorno del Parque Nacional<sup>14</sup>. Otro elemento geomorfológico de gran interés paisajístico, y objeto de protección especial según la *Ley 9/1999 de Conservación de la Naturaleza de Castilla La Mancha*, lo constituyen las dunas eólicas<sup>15</sup>, objeto de explotación minera desde hace algunos decenios, pero que en algunas zonas de esta *mesopotamia* manchega todavía se conservan en buen estado morfológico, sustentando incluso algunas pequeñas manchas de monte mediterráneo.

Además de dolinas, uvalas y dunas eólicas, otros elementos geomorfológicos también protegidos por la Administración y presentes en zonas próximas son: las pedrizas, las crestas y los peñones rocosos, inmediatamente al norte, junto a algún pequeño afloramiento al oeste, así como algunos afloramientos volcánicos en Las Tiñosas, al suroeste, próximos al Parque Nacional. A ello hay que añadir otras morfologías singulares, como los llanos de inundación o tablas fluviales de los ríos Gigüela y Guadiana (Tablas de Villarrubia, Tablas del Rosalejo, Tablas de Entrambasaguas, etc.); los chicots o islas, restos de la plataforma estructural de la llanura manchega (Isla de Pochela, Isla de Entrambasaguas, Isla de

Choca, etc.); los ojuelos o paleosurgencias del acuífero situadas en la margen izquierda del Gigüela (Ojo de la Médica, Ojo Ricopelo, Ojo de Zubilla, Ojo de Arroba, Fuente Amarguilla, Fuente de Las Pozas, Los Ojuelos, etc.); los *chorreros*, red de drenaje densa, sinuosa y dendrítica de los encharcamientos provocados por los ojuelos; los bonales, situados en la margen derecha del Gigüela pero a escasa distancia de sus Tablas, algunos de los cuales aportan agua de manera permanente (Renales, El Sotillo, Fuente Macho, Jétar, etc.); las torcas o *torques* originados por colapsos y los Ojos del Guadiana, surgencias desecadas por la sobreexplotación del acuífero que, desde hace unos años, están volviendo a aflorar.

Junto a estas formas del relieve, algunas reconocidas y protegidas por la normativa, hay numerosas especies de flora y fauna en el entorno del Parque Nacional que también lo están. En las desecadas Tablas del Gigüela, localizadas en la zona de Villarrubia de los Ojos, se han identificado más de trescientos taxones de flora vascular<sup>16</sup>, varias de cuyas especies se encuentran catalogadas con alguna figura por el *Catálogo Nacional de Especies Amenazadas*<sup>17</sup> y por el *Catálogo Regional de Especies Amenazadas* de Castilla La Mancha<sup>18</sup>. Si ampliamos la zona hacia el norte, en las estribaciones de los Montes de Toledo, el número de taxones identificados se aproxima al millar<sup>19</sup>. En ambos espacios, la *mesopotamia* manchega y las rañas y piedemontes, se han identificado, además, numerosos tipos de hábitat catalogados como de interés comunitario según la *Directiva*

<sup>14</sup> Jerez García, 2004.

<sup>15</sup> Mejías Moreno, 2014.

<sup>16</sup> Arauzo *et al.*, 2001: 37.

<sup>17</sup> BOE, 1990.

<sup>18</sup> DOCM, 1998.

<sup>19</sup> Marcos Samaniego, 1984; Jerez García, 2013.

92/43/CEE del Consejo Europeo (Directiva Hábitat), como por ejemplo: «Ríos mediterráneos de caudal intermitente», «Matorrales esclerófilos», «Formaciones herbosas naturales y seminaturales», como las dehesas, «Bosques esclerófilos mediterráneos», etc.<sup>20</sup>, así como algunos tipos de hábitat de protección especial según la Ley 9/1999/CLM, como las dehesas, las galerías fluviales arbóreas y arbustivas y los humedales estacionales o permanentes<sup>21</sup>.

Además de estos interesantes elementos naturales, hay muchos otros componentes culturales que han venido a enriquecer estos paisajes del entorno de Las Tablas de Daimiel. La actividad milenaria del ser humano ha modificado, alterado y degradado el medio y los paisajes, pero también ha contribuido por medio de diversas acciones a su enriquecimiento. Su descripción llevaría varias páginas, por lo que nos limitaremos a enumerar sucintamente algunos de estos elementos culturales y patrimoniales presentes en la zona delimitada del entorno del Parque Nacional. Entre ellos, destacan algunos yacimientos arqueológicos prehistóricos, como asentamientos calcolíticos con restos de cultura campaniforme en los Ojuelos y motillas de la Edad del Bronce en Zuacorta y en El Tallar; yacimientos íberos en Casas Altas y romanos en numerosos puntos de las riberas de los Ojos del Guadiana y del Gígüela; manifestaciones de la explotación agraria tradicional del campo, como cultivos propios de la trilogía mediterránea (viñedos de vaso y de secano, olivares con dos o tres pies, rastrojos, barbechos, campos de cereal y pastizales), que contrastan con la moderna agricultura comercial de viñedos en espaldera y cultivos herbáceos de regadío. También, restos

de esos paisajes rurales tradicionales son algunas dehesas de encinas (Casablanca, Zacatena, Los Montecillos, etc.) así como las yeseras y las caleras, donde se explotaban y quemaban fragmentos de rocas evaporíticas, en el primer caso, y calcáreas, en el segundo, para utilizarlas como material de construcción. Consecuencia de esta relación del ser humano con el campo, es el legado patrimonial de una arquitectura popular de gran valor manifestada en tipologías como la casilla, la quintería, el caserío o cortijillo, el palomar, el aprisco, el colmenar, el silo y la cueva, el *bombo*, el chozo, el molino hidráulico y de viento y la casilla de pescadores o de cangrejeros<sup>22</sup>. Todas estas manifestaciones constructivas, mejor o peor conservadas, están presentes en este espacio y constituyen elementos distintivos y simbióticos de los paisajes manchegos del entorno de Las Tablas de Daimiel. Además de los usos del suelo y el hábitat rural, el tercer elemento perceptivo de estos paisajes agrarios lo constituye la red de comunicaciones, entre la que destacamos aquellos caminos tradicionales, algunos históricos, restos de calzadas romanas (La Calzada, El Molinillo, etc.) y de caminos medievales (Carril de Los Volanderos o Veladores, Puerto de Villadiego, etc.), así como también vías pecuarias, cañadas, cordeles, veredas y coladas (El Carrerón, Los Ojos, La Vega, La Ribera, El Nuevo, etc.) y, como elementos singulares, las denominadas como *zías*, *zulas* o *azudas*, caminos contruidos con piedras y tierra apisonada que se elevan por encima de las zonas encharcables, tanto del Guadiana como del Gígüela (Zuacorta, La Parrilla, La Zubilla, etc.), algunos de ellos, de época romana.

Además de estos elementos culturales materiales perceptibles en el paisaje del entorno del Parque Nacional, hay otros elementos culturales de tipo inmaterial que añaden valor a este espacio. Como indican Josep Maria Mallarach et al.: «La

<sup>20</sup> Jerez García, 2013: 328.

<sup>21</sup> *Ibid.*: 329.

<sup>22</sup> Jerez García, 2004.



mayoría de los espacios naturales protegidos españoles tiene una gran cantidad de valores vinculados al patrimonio inmaterial, ya sean de tipo histórico, lingüístico, artístico, estético, social [...], religioso o espiritual, entre otros. Estos valores suponen una riqueza añadida al patrimonio natural que tienen por misión proteger estos espacios, y a los valores del patrimonio cultural tangible (arquitectónico, arqueológico, etc.) que con frecuencia concurren en ellos»<sup>23</sup>. Al igual que los elementos culturales materiales, la cantidad y diversidad de elementos culturales inmateriales desbordaría el objetivo de este trabajo, pero, de manera sintética, podemos enumerar algunos de ellos. Por ejemplo, algunas costumbres religiosas, como las romerías y peregrinaciones a algunos santuarios, como los de la Virgen de las Cruces y de la Sierra, en Daimiel y Villarrubia de los Ojos, antiguos santuarios también precristianos, donde se han hallado vestigios de cultos a diosas de la fertilidad y de la fecundidad y donde se veneran en la actualidad a vírgenes negras<sup>24</sup>, las únicas de la provincia de Ciudad Real, apenas unos kilómetros a ambos lados del Parque Nacional. Otras tradiciones se reflejan en la mitología y en las supersticiones. Todavía subsisten tradiciones orales sobre brujería y hechicería<sup>25</sup>, así como manifestaciones pictóricas de símbolos solares que aparecen en algunas edificaciones de la zona, como la rosa de seis brazos, o rosácea séxtuple, flor de seis pétalos ahusados dispuestos radialmente, que se interpretan como símbolo para ahuyentar a las brujas<sup>26</sup>, y otros símbolos solares, como las esvásticas de cuatro brazos curvos, que también aparecen en algunas edificaciones. En todo caso, se trata de símbolos que se interpretan como protectores contra los espíritus nocturnos, por su carácter solar, presentes en algunas casas y molinos, destacando la extraordinaria manifestación pictográfica de Molemo-

cho y La Máquina<sup>27</sup> antes de su respectiva reconstrucción, en el primer molino, y destrucción, en el segundo. También hay manifestaciones culturales inmateriales artísticas de carácter musical tradicional (jotas, seguidillas y fandangos, como el *Fandango de Villarrubia*), que en algunos casos, incorporan referencias a elementos de estos paisajes ribereños y *mesopotámicos*, así como danzas y bailes, o manifestaciones gastronómicas, que incluyen, entre otros, ingredientes recolectados, pescados o cazados en este espacio: collejas, *macucas*, lampreas, cangrejos, etc. Uno de los elementos inmateriales locales más peculiares se manifiesta en el uso del lenguaje. Existen términos no recogidos en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua utilizados para nombrar diferentes elementos del paisaje: *aciriate*, *arriate*, *bobonal*, *cabezuela*, *cachón*, *cerrojillo*, *cibanca*, *cornijal*, *hontarrón*, *mecho* o *mencho*, *moheda*, *morrón*, *ojuelo*, *piazo*, *recochura*, *salobrar*, *suerte*, *tablazo*, *turvanera*, *veguizo*, *zúa*, *zumayo*; o elementos florísticos y faunísticos: *abulaga*, *azulón*, *bicha*, *candil*, *carranchín*, *cobertera*, *cuquillo*, *curruca*, *gallinilla*, *gurriata*, *inea*, *maría*, *maturro*, *paleta*, *pinverde*, *rodamundos*, *troncastil*, *tuso*, *volantón*, *zumaya*<sup>28</sup>... También el lenguaje se refleja en la toponimia de la zona, donde se manifiestan topónimos muy arcaicos de origen posiblemente medieval, castellano antiguo o musulmán, o quizá anterior (*Caborzo*, *Chocas*, *Jétar*, *Molodros*, *Plancho*, *Renales*, *Tallar*, etc.) Otros, en cambio, responden al paisaje, a formas del relieve (*Alrillo*, *Cabezuela*, *Cañada*, *Cerrajón*, *Horcajo*, *Montecillos*, *Morra*, *Navaltocón*, *Navarramonda*, *Valdelagua*, *Valdeoro*, etc.), al agua (*Bodonales*, *Chorreros*, *Entrambasaguas*, *Hontanilla*, *Hontarrones*, *Lagunilla*,

<sup>23</sup> Mallarach *et al.*, 2012: 7.

<sup>24</sup> Jerez García, 2007: 261.

<sup>25</sup> García Muñoz García, 2000.

<sup>26</sup> Jerez García, 2004.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> Jerez García, 2013: 30.

*Ojuelos, Pozuelas, Salobral, Vega*, etc.), a la vegetación (*Chaparral, Chaparrillo, Encina, Fresno, Mesejar, Piruétano, Rosalejo, Sotillo*, etc.), a la fauna (*Gato, Lobo, Lobosa, Turón*, etc.) o bien a actividades tradicionales (*Batanejo, Bodegonas, Colmenarejo, Molinillo, Molino, Posadilla, Tabernilla*, etc.) y a oficios, cargos o nombres (*Boticaria, Conde, Duquesa, Ermitaño, Fraile, Santos*, etc.)<sup>29</sup>

A todo ello hay que añadir otras formas culturales inmateriales relacionadas con el saber popular, el conocimiento del medio y las ciencias, la medicina tradicional y el uso de plantas del entorno, el sentimiento y la expresión a través del arte popular, del lenguaje y la literatura, los cuentos, los refranes, las leyendas, los mitos, los romances y otras formas literarias, las artes plásticas, la sociabilidad, las costumbres, las fiestas y los juegos populares, etc., todo lo cual, enriquece el patrimonio cultural de este espacio.

## Los paisajes de Las Tablas y Ojos del Guadiana y del Gigüela

Atendiendo a la definición de paisaje que hemos propuesto al inicio de este texto, consideramos que el paisaje y el paisanaje son producto de una extensa multiplicidad de factores y causas explicativas que modelan cada uno de sus componentes, algunos de los cuales acabamos de enumerar. De manera integrada y según la metodología de delimitación de unidades de paisaje propuesta, en estas zonas limítrofes con el Parque Nacional, se manifiestan toda una serie de paisajes y de elementos paisajísticos naturales y culturales de gran valor, cuya singularidad e importancia les hacen merecedores de optar a la máxima

figura de protección. De forma sintética, la denominación de estos paisajes es la siguiente:

- Paisajes de llanuras aluviales y turberas con surgencias kársticas, ojos y dolinas, con yacimientos arqueológicos y manifestaciones culturales históricas y prehistóricas de los Ojos del Guadiana.
- Paisajes de tablas fluviales y marjales con encharcamientos permanentes en el Guadiana.
- Paisajes agrarios de yeseras, praderas y pseudotespas de Los Ojuelos y Chorreros del Gigüela.
- Paisajes de praderas halófilas sobre tablas fluviales desecadas o de encharcamiento temporal de Entrambasaguas y La Lagunilla.
- Paisajes de *montecillos* sobre dunas eólicas y arenales con manchas de monte mediterráneo y cultivos tradicionales.
- Paisajes culturales de agrosistemas mediterráneos tradicionales con elementos arquitectónicos vernáculos.
- Paisajes de graveras y pozas con encharcamiento permanente y formaciones vegetales helofíticas y arborescentes de ribera.

## Conclusiones: Las Tablas de Daimiel, ¿un Espacio Natural Protegido, o un espacio artificial desprotegido?

Según estos argumentos, el entorno de Las Tablas de Daimiel atesora importantes elementos paisajísticos y participa de tipos de paisajes similares a los del Parque Nacional. Podemos concluir estos argumentos respondiendo a unas preguntas<sup>30</sup>:

¿Por qué son un Parque Nacional? Las Tablas de Daimiel fueron protegidas como Parque Nacional en 1973, debido a que entonces conservaban un rico, valioso y singular patrimonio natural y cultural. Era uno de los últimos humedales continentalizados asociados a los desbordamientos

<sup>29</sup> Jerez García, 2002: 28.

<sup>30</sup> Jerez García, 2009.

de los ríos. En este espacio, se conservaban excelentes manifestaciones de masegares y otras formaciones helofíticas, vetustos tarayales y otros bosques de ribera, una rica vegetación acuática y subacuática, además de una variada representación faunística y toda una serie de manifestaciones culturales asociadas al uso tradicional de los recursos proporcionados por el humedal. Todo ello le valió el reconocimiento nacional e internacional, protegiéndose bajo la figura de mayor importancia: Parque Nacional.

¿Qué otras figuras de protección tienen Las Tablas de Daimiel? Además de Parque Nacional, tiene otros reconocimientos internacionales: LIC, ZEPA y forma parte de una Reserva de la Biosfera, junto a otros humedales manchegos.

¿Para qué sirven este reconocimiento y esta protección? En la práctica para muy poco. Desde su creación como Parque Nacional, hace más de cuarenta años, este espacio ha sufrido un grave deterioro y degradación. Los trabajos de canalización, encauzamiento y drenaje de los humedales adyacentes, unidos a la sobreexplotación de los recursos hídricos del acuífero, han provocado que desde hace un tercio de siglo, el Parque no reciba aportes hídricos naturales ni por el Gigüela, convertido en una canalización artificial, ni por el Guadiana, que también ha dejado

de ser un río y cuyo nacimiento en los Ojos se desecó a comienzos de los años ochenta del pasado siglo. Todo esto provocó una concatenación de desastres que afectaron al régimen hídrico y a la calidad de las aguas, a la vegetación, a la fauna, a las turberas y a los usos tradicionales de este humedal.

¿Por qué todavía se conservan Las Tablas? Según algunos autores, la situación actual del Parque es irreversible, teniendo en cuenta que hay que considerar el estado no solo de las 3.000 ha protegidas sino de las más de 30.000 ha desaparecidas hace decenios, así como del acuífero que lo sustenta, argumentando que los recursos destinados a este humedal degradado deberían dedicarse a otros espacios todavía protegibles. La situación actual, que es la misma de hace al menos treinta años, ha sido criticada no solo por voces ecologistas, sino también por organismos internacionales e instituciones de la Unión Europea. No obstante, existen numerosos intereses creados en torno a este espacio que provocan que todavía se mantenga como Espacio Natural Protegido cuando, según otros autores, debería ser considerado más bien como un *espacio artificial desprotegido*. Otras posiciones intermedias consideran que Las Tablas de Daimiel son, más bien, un área protegida *en peligro de extinción*.

## Referencias

- Arauzo, I. et al., *Aproximación a la flora de Las Tablas de Villarrubia de los Ojos del Guadiana: parte del entorno de Las Tablas de Daimiel*, Madrid, ARBA, Asociación para la Recuperación del Bosque Autóctono, 2001.
- Bertrand, C. y Bertrand, G., *Une géographie traversière. L'environnement à travers territoires et temporalités*, Paris, Éditions Arguments, 2005.
- BOE, *Real Decreto 439/1990, de 30 de marzo, por el que se establece el Catálogo Nacional de Especies Amenazadas*, 1990.
- Bolós, M. de (dir.), *Manual de Ciencia del paisaje*, Barcelona, Masson, 1992.
- Busquets, J., «La lectura visual del paisaje: Bases para una metodología», *Iber. Métodos y técnicas en la didáctica de la Geografía*, n.º 9, Barcelona, Graó, 1999.
- Cancer Pomar, L. A., *La degradación y la protección del paisaje*, Madrid, Cátedra, 1999.
- DOCE, *Directiva 92/62/CEE, de 21 de mayo de 1992, relativa a la conservación de los hábitat naturales y de la fauna y flora silvestres*, 1992.
- DOCM, *Decreto 33/1998, de 5 de mayo, por el que se crea el Catálogo Regional de Especies Amenazadas de Castilla La Mancha*, 1998.
- DOCM, *Decreto 1999/2001, de 6 de noviembre de 2001, por el que se amplía el Catálogo de Hábitat de Protección Especial de Castilla La Mancha*, 2002.
- García Canseco, V. (coord.), *Parque Nacional Las Tablas de Daimiel*, Madrid, Esgagnos, 1998.
- García Muñoz García, J. C., *Daimiel. Pueblo de brujas*, Ayuntamiento de Daimiel, 2000.
- García Rayego, J. L., *El medio natural en los Montes de Ciudad Real y el Campo de Calatrava*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1995.
- Jerez García, O., «Catálogo toponímico del municipio de Villarrubia de los Ojos del Guadiana», *El Mirador. Revista de información sobre desarrollo rural y recursos naturales*, n.º 6, Villarrubia de los Ojos, Agencia de Desarrollo Local, 2002.
- Jerez García, O., *Arquitectura popular manchega. Las Tablas de Daimiel y su entorno*, Diputación Provincial de Ciudad Real, Biblioteca de Autores Manchegos, 2004.
- Jerez García, O., *Atlas histórico de la provincia de Ciudad Real*, Puertollano, C&G, 2007.
- Jerez García, O., *El medio natural y los paisajes del Macizo de La Calderina (Montes de Toledo orientales)*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2008.
- Jerez García, O., *El Parque Nacional de Las Tablas de Daimiel. Itinerario didáctico por un área en peligro de extinción*, Ciudad Real, Carranchín, Materiales didácticos de la E. U. de Magisterio, 2009.
- Jerez García, O., «Vocabulario villarrubiero-castellano», *Desde el Árbol Gordo. Revista cultural*, n.º 12, Villarrubia de los Ojos, Bogart Cineclub, 2013.
- Jerez García, O., *El monte mediterráneo: la vegetación y la fauna en los Montes de Toledo orientales*, Cuenca, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla La Mancha, 2013a.
- Mallarach, J. M., Comas, E. y Armas, A. de, *El patrimonio inmaterial: valores culturales y espirituales. Manual para su incorporación en las áreas protegidas*, Serie de manuales EURO-PARC-España, n.º 10, Madrid, Fundación Fernando González Bernáldez, 2012.
- Marcos Samaniego, N., *Flora y vegetación de la comarca de Puerto Lápice y Sierra de Herencia*, Tesis Doctoral inédita, Facultad de Biología, Universidad Complutense de Madrid, 1984.
- Mejías Moreno, M. (ed.), *Las Tablas y los Ojos del Guadiana: agua, paisaje y gente*, Madrid, Instituto Geológico y Minero de España, 2014.
- Muñoz Jiménez, J., «El orden natural del paisaje», en: Ortega Cantero, N. (coord.), *Naturaleza y cultura del paisaje*, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 2004, pp. 37-52.
- Sánchez Carrillo, S., «Geología y Geomorfología», en: García Canseco, V. (coord.), *Parque Nacional Las Tablas de Daimiel*, Madrid, Esgagnos, 1998, pp. 23-46.
- Sanz Herráiz, C., «El paisaje como recurso», en: VV. AA., *Estudios sobre el Paisaje*, Madrid, Fundación Duques de Soria, UAM, 2002, pp. 281-291.
- Serrano de la Cruz, M. A., «La Red de Áreas Protegidas de Castilla La Mancha: los Espacios Naturales Protegidos y las zonas sensibles», en: Jerez García, O. y Rodríguez Domenech, M. A. (coords.), *Las Áreas Protegidas de Castilla La Mancha. TIC y bilingüismo como recursos didácticos para la formación profesional*, Ciudad Real, Optima diseño e impresión, 2014, pp. 83-134.
- Serrano de la Cruz, M. A. y García Rayego, J. L., «Los Espacios Naturales Protegidos [de Castilla La Mancha]», en: Pillet Capdepón, F. (coord.), *Geografía de Castilla La Mancha*, Ciudad Real, Almud, ediciones de Castilla La Mancha, 2007, pp. 119-138.
- Zoido Naranjo, F. y Venegas Moreno, C. (coord.), *Paisaje y ordenación del territorio*, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, 2002.





*Tablazo desde la Cabezuela de Renales, Villarrubia de los Ojos, 2010.*





# Ética Ambiental, áreas protegidas y espacios fluviales

MARIO BURGUI Y EMILIO CHUVIECO\*

Cátedra de Ética Ambiental, Fundación Tatiana Pérez de Guzmán el Bueno  
Universidad de Alcalá

## Resumen

En este capítulo se pone de relieve que las causas últimas de la crisis ambiental y también la búsqueda de soluciones requieren una reflexión profunda más allá de criterios científicos, técnicos o económicos, en la cual, la Ética Ambiental puede ser de gran utilidad, toda vez que la planificación y gestión ambiental dependen en gran medida de nuestra visión de la naturaleza y de cómo planteemos nuestra relación con el entorno. Se destaca, además, la importancia de las áreas protegidas y de los espacios fluviales, tanto para la propia conservación de la naturaleza como para el ser humano en múltiples vertientes. Finalmente, se expone la conveniencia de una mayor inclusión de consideraciones éticas en las políticas ambientales y en los distintos niveles de planificación y gestión ambiental, prestando especial atención a la dimensión territorial.

## Palabras clave

Áreas protegidas, ética ambiental, gestión ambiental, planificación, ríos.

## Consideraciones éticas en nuestra relación con el entorno

En la discusión sobre la problemática ambiental a la que se enfrenta actualmente la sociedad existe un acuerdo creciente en que las causas últimas —y también las soluciones— se encuentran más allá de la esfera económica, científica o técnica. Pensadores de muy diversas procedencias están arribando a la misma conclusión: se trata de una crisis cultural, de valores, del modo en cómo nos hemos concebido a nosotros mismos y a nuestro entorno, a cómo hemos (des)entendido nuestro papel en el mundo<sup>1</sup>. Desde esta perspectiva, la crisis ambiental constituiría una consecuencia de otra crisis más profunda. Si esto es así, el camino hacia la solución de estos problemas tendrá que tener en cuenta no solo las soluciones científicotécnicas más adecuadas, no solo una adecuada financiación y un cambio en la utilización que

---

\* Los autores desean agradecer a la Fundación Tatiana Pérez de Guzmán El Bueno su apoyo en la elaboración de este artículo y en el resto de actividades de la Cátedra de Ética Ambiental.

<sup>1</sup> Pigem, 2006: 133.

se hace de la economía (como medio y no como fin), sino también un cambio profundo, tanto en nuestra escala de valores como el sentido de la palabra progreso y, sobre todo, un compromiso moral en la adopción de medidas eficaces que reviertan nuestro impacto negativo en la naturaleza<sup>2</sup>.

Y en esta reflexión sobre las raíces de la crisis ambiental, actualmente se está tomando en mayor consideración la voz de algunos sectores que hasta ahora apenas habían tenido protagonismo<sup>4</sup>. La visión que se aporta a esta problemática desde la filosofía, la religión o el arte, supone un enriquecimiento hacia la correcta comprensión de los dilemas ambientales y del objetivo final que se debe buscar con la gestión del medio ambiente.

La ética se ha considerado tradicionalmente como una guía imprescindible para la valoración de nuestra conducta. Qué está bien o qué está mal, son preguntas clave para cualquier persona. Hasta hace pocas décadas, la ética se consideraba restringida exclusivamente a la esfera humana. Diversos autores en la segunda mitad del siglo XX propusieron extender la frontera ética también hacia otros seres vivos o incluso hacia el conjunto de elementos que forman un ecosistema. Así nació la Ética Ambiental o ecoética, que se orienta a la reflexión sobre la dimen-

sión moral de los problemas ambientales. Hay tantas éticas ambientales como sistemas éticos, ya que la valoración moral de una acción depende en gran medida de la concepción del mundo que se sostenga. En cualquier caso, el juicio ético debería ser un componente esencial de nuestra actuación en el medio, ayudando en la resolución de los dilemas que esa actuación provoca.

Aunque la atención hacia algunos problemas ocasionados por la explotación de los recursos o la contaminación se remonta muchos siglos atrás<sup>4</sup> y existen testimonios literarios de la degradación del entorno desde el siglo XVI, a partir del siglo XVIII, la problemática ambiental comienza a ganar un creciente protagonismo, sobre todo en relación con los efectos negativos que la Revolución Industrial empezaba a evidenciar<sup>5</sup>. En el siglo XIX, esa nueva conciencia ambiental se va convirtiendo en un movimiento social y filosófico, con figuras como Emerson, Thoreau o Muir. Posteriormente, ya en el siglo XX, Aldo Leopold o Rachel Carson influyeron decisivamente en convertir ese ideario ambientalista en un movimiento social, que acabó fraguando en numerosas organizaciones no gubernamentales (grupos ecologistas), en la introducción de nuevas leyes de protección de la naturaleza y en el desarrollo de algunas disciplinas académicas que tratan de ahondar en la causa de los problemas ambientales desde una visión amplia<sup>6</sup>.

La Ética Ambiental comienza a considerarse oficialmente como disciplina en los años setenta del pasado siglo, coincidiendo con la celebración del primer congreso sobre filosofía ambiental en la Universidad de Georgia (Estados Unidos) en 1971 y la subsecuente aparición de publicaciones relevantes sobre esta temática, junto con las primeras revistas académicas dedicadas

<sup>2</sup> Chuvieco, 2016: 8.

<sup>3</sup> Aunque la encíclica *Laudato si'* del Papa Francisco parece estar marcando un punto de inflexión, también líderes religiosos de otras grandes religiones se han venido involucrando recientemente en la lucha contra el cambio climático (Elcacho, 2015).

<sup>4</sup> Ya Platón, en *Los Diálogos* (Critias, 110b/111d) indicaba que: «entre estas montañas, que no pueden alimentar ya más a las abejas [...] donde no hace aún mucho tiempo había árboles» (Chuvieco y Martín, 2015: 51).

<sup>5</sup> Burgui, 2011: 11-12.

<sup>6</sup> Chuvieco y Martín, 2015: 52-54.

específicamente a ella, como es el caso de *Environmental Ethics*<sup>7</sup>.

Como ocurre en otras ramas de la ética aplicada, la Ética Ambiental se cuestiona sobre los criterios que permiten sustentar el valor de la naturaleza ¿Tiene valor en sí misma (valor intrínseco), o su valor es meramente instrumental, al servicio de los intereses del ser humano<sup>8</sup>? En función de cómo se responda a esta pregunta, las consecuencias prácticas en la actuación sobre el medio (asumiendo una coherencia entre pensamiento y acción) serán muy distintas. Por ejemplo, dependiendo de cómo se entiendan las áreas protegidas y el papel del ser humano en relación con la naturaleza y según los objetivos que se consideren prioritarios, las medidas de conservación o protección a implementar pueden variar sustancialmente. Simplificando mucho<sup>9</sup>, un enfoque más antropocéntrico daría prioridad a los beneficios inmediatos para las personas (como un uso recreativo intenso del área o una mayor inclusión de actividades económicas dentro del espacio protegido), mientras que los enfoques más biocéntricos o ecocéntricos tenderían a dar prioridad a la conservación de las especies y los ecosistemas (restringiendo el uso público en tiempo y espacio si se estima que puede interferir con el ciclo reproductor de ciertos animales, prohibiendo la caza, etc.), o incluso, suprimiendo completamente la presencia humana. Si se considera que el ser humano es el principal agente de degradación ambiental, la consecuencia lógica es excluir a las personas de los espacios protegidos, aunque sean habitantes tradicionales del lugar, como ha ocurrido en algunos países con la expulsión de pueblos indígenas<sup>10</sup>.

Como decíamos, la Ética Ambiental se apoya en una determinada concepción de la vida. Dependiendo de ella, las soluciones prácticas a determinados problemas ambientales podrían variar

notablemente. Por ejemplo, si se sostiene una perspectiva que podríamos denominar antropocentrismo fuerte, una intervención sobre el paisaje (por ejemplo, la construcción de una carretera) no requeriría ninguna medida de compensación. Si la postura es antropocentrista débil, bastaría con reparar el daño causado, plantando árboles y arbustos de las mismas especies dominantes en una superficie similar a la intervenida. Sin embargo, desde un punto de vista más biocéntrico, esa compensación se consideraría insuficiente, ya que la pérdida de diversidad y de información genética, la alteración del hábitat o los cambios en la dinámica funcional del sistema no se repararían con la nueva plantación<sup>11</sup>.

Algo similar ocurre en la depuración de aguas contaminadas. Los expertos en sistemas fluviales saben que las depuradoras no solucionan todos

<sup>7</sup> Entre las numerosas publicaciones, se pueden destacar: *Shallow Trees Have Standing* (C. D. Stone, 1971), el informe *Los límites del crecimiento* (encargado por el Club de Roma en 1972), *Lo pequeño es hermoso* (E. F. Schumacher, 1973), *The shallow and the Deep* (Arne Naess, 1973), *Man's Responsibility on Nature* (J. Passmore, 1974), o *Philosophy and Environmental Crisis* (W. T. Blackstone, 1974), entre otros (*Ibid.*: 88).

<sup>8</sup> Velayos, 1996: 212. La autora trata, entre otros, el tema del valor intrínseco de la naturaleza y lleva a cabo un interesante estudio crítico de las principales corrientes dentro de la Ética Ambiental.

<sup>9</sup> La realidad nunca es tan simple y existen muchas variantes, tanto dentro del antropocentrismo (la consideración de que el locus del valor intrínseco es únicamente el ser humano), como de los distintos biocentrismos y ecocentrismos (que consideran que también tienen valor intrínseco otras especies, entidades como los ecosistemas, etc.; véase: Marcos, 2001: 61-86; 121-158). Por otro lado, hay que tener en cuenta que la aproximación de los *centrismos* desde el punto de vista del valor, aunque es recurrente en Ética Ambiental, es solo una de las posibles. Existen muchas otras perspectivas de análisis que se centran en las virtudes, el derecho y la justicia ambiental, la deontología, la ética del discurso, etc. (Velayos, 1996).

<sup>10</sup> Aunque está demostrado que las políticas de conservación de la naturaleza son mucho más efectivas cuando se involucra en ellas a la gente del lugar (Amend y Amend, 1992).

<sup>11</sup> Rodríguez, 1999: 5-20.

los problemas de contaminación de los ríos<sup>12</sup>. Pero, aunque los solucionasen, seguirían devolviendo al cauce agua que ha sufrido un tratamiento y que nunca podrá recuperar la composición que tenía antes (por ejemplo, respecto a la microbiota).

Estos ejemplos tan simples sirven al menos para ver que siempre existe una ideología de fondo, una visión del mundo, de la naturaleza y de nosotros mismos, por la cual damos más o menos importancia a ciertas cosas en las decisiones que tomamos. La planificación y la gestión ambiental no son ajenas a ello, aunque generalmente no se reflexiona sobre el ideario en el que se enmarcan. Las metodologías y técnicas utilizadas, más allá de los resultados que obtengan, se encuentran casi siempre dentro del paradigma utilitarista dominante, que prima el valor de las consecuencias para ciertos intereses humanos sobre otras dimensiones éticas (como la consecución de la virtud o la ejemplaridad moral), lo que denota que el sistema ético predominante no es suficiente para garantizar una conservación íntegra del ambiente<sup>13</sup>.

## Áreas protegidas

### El dilema de la conservación

La idea de conservación de la naturaleza ha ido evolucionando a lo largo del tiempo, desde la

primacía de una concepción rígida de la protección en la que se pretendía mantener espacios sin ninguna intervención humana, hacia una concepción más abierta que contempla la posibilidad de la utilización y el aprovechamiento racional de los recursos naturales. Estas distintas concepciones vienen de muy atrás, mucho antes de que John Muir y Gifford Pinchot protagonizaran un interesante debate ideológico, al defender respectivamente una visión más holística o utilitarista de la naturaleza. Muir consideraba que todos los elementos del medio (bióticos y abióticos) tenían valor en sí mismos, independientemente de su utilidad económica. Entendía la naturaleza como un todo, con cierto componente místico y no aceptaba su utilización mercantilista. Pinchot, por su parte, podría considerarse un precursor del concepto de desarrollo sostenible, al entender la conservación de la naturaleza desde un punto de vista productivista, buscando la mayor utilidad a los recursos naturales (para el interés humano), compatibilizándola con su mantenimiento a lo largo del tiempo<sup>14</sup>.

Desde el punto de vista de cómo llevar a cabo la conservación de la naturaleza a través de la planificación y ordenación territorial tampoco existe un acuerdo sobre el modelo más deseable. Por un lado, hay quienes aplauden la figura de los Espacios Naturales Protegidos, pero también están los que ponen en cuestión sus resultados y proponen una conservación global de todo el territorio<sup>15</sup>. En nuestra opinión, estas dos opciones no son necesariamente incompatibles, dado que es posible llevar a cabo una gestión racional del medio en su conjunto al tiempo que se reservan áreas con una protección especial. Lo que es indispensable es la articulación de todos los modelos de gestión en las distintas áreas, que se zonifiquen de forma coordinada y con una visión sistémica, a través de una orde-

<sup>12</sup> Entralgo, 2011.

<sup>13</sup> Kwiatkowska, 2010: 192. En el último apartado del capítulo se ahonda en este asunto. En esta misma línea, la reciente encíclica del Papa Francisco *Laudato si'* muestra la insuficiencia de los planteamientos éticos que han justificado la degradación ambiental en aras de un concepto de progreso que es a todas luces insuficiente para garantizar el verdadero progreso humano.

<sup>14</sup> Carcavilla *et al.*, 2007: 172.

<sup>15</sup> Alba, 1997: 188-192.



nación territorial que genere una matriz funcional y efectiva<sup>16</sup>.

## Importancia de las áreas protegidas

La Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza considera que un área protegida es «un espacio geográfico claramente definido, reconocido, dedicado y gestionado, mediante medios legales u otros tipos de medios eficaces para conseguir la conservación a largo plazo de la naturaleza y de sus servicios ecosistémicos y sus valores culturales asociados»<sup>17</sup>.

Aunque existen muchos tipos de áreas protegidas con enormes diferencias entre ellas, a menudo se enumeran una serie de beneficios comunes que estas aportan cuando están bien gestionadas<sup>18</sup>, entre los que pueden destacarse<sup>19</sup>:

- La conservación de ecosistemas con alto grado de naturalidad, de los procesos ecológicos esenciales (como la regulación de ciclos de agua y nutrientes) y de la dinámica evolutiva de los geosistemas.
- La conservación de la biodiversidad y de su fondo genético asociado, incluyendo la conservación *in situ* de parientes silvestres de cultivos<sup>20</sup>.
- La conservación de los recursos naturales en sentido amplio (recursos energéticos, hídricos, farmacéuticos, etc.)
- Recursos estéticos y paisajísticos, que constituyen un patrimonio con potencial recreativo y turístico, o incluso medicinal.
- Recursos para la investigación científica y la educación ambiental.
- La protección y mejora del medio ambiente humano (fijación del CO<sub>2</sub> y purificación del aire, depuración de aguas, etc.)
- La prevención del desarrollo de procesos degradantes, minimización de sus efectos si se han producido y reducción de la vulnerabilidad de las personas frente a desastres naturales.

— Proporcionan una marca distintiva de calidad a los productos elaborados en su seno y contribuyen al desarrollo económico regional.

— En zonas secas del globo, garantizan el mantenimiento de los medios de subsistencia de la población local<sup>21</sup>.

— A menudo incluyen, además, un importante patrimonio cultural y espiritual<sup>22</sup>.

Continuando en la línea de la utilidad, y como apuntaba Margalef, no se puede perder de vista que «los ecosistemas naturales son necesarios como referencias para el estudio de los ecosistemas explotados»<sup>23</sup>. A su vez, los ecosistemas de referencia son imprescindibles para planificar las intervenciones a realizar en áreas degradadas y evaluar los resultados de la restauración. Y, actualmente, hay que añadir que las áreas protegidas pueden ayudar en la adaptación al cambio climático, tanto del ser humano como de las distintas especies más o menos amenazadas, al tiempo que permitirán reducir los impactos sobre la economía que los cambios en el clima puedan ocasionar<sup>24</sup>.

Teóricamente, las áreas protegidas deberían ser los espacios con las mayores garantías de con-

<sup>16</sup> Siempre teniendo en cuenta los objetivos de conservación de las áreas protegidas a la hora de planificar usos en su entorno, comenzando por su zona de influencia y amortiguación (Mateo, 2008).

<sup>17</sup> Dudley, 2008.

<sup>18</sup> Por supuesto, la conservación de la naturaleza no tiene como única motivación los beneficios más o menos directos que nos reporte. Una síntesis sobre las razones para la conservación puede encontrarse en: Chuvieco y Martín, 2015: 69-86.

<sup>19</sup> Taglioretti y Mansur, 2008: 16-19.

<sup>20</sup> Borelli, 2010.

<sup>21</sup> UICN, 2011.

<sup>22</sup> Mallarach *et al.*, 2012.

<sup>23</sup> Margalef, 1981: 48-50.

<sup>24</sup> Mansourian *et al.*, 2009: 64-65. Nuevamente, los beneficios que proveen las áreas protegidas pueden verse desde un interés humano inmediato o desde el interés global de todas las especies.

servación de la naturaleza, pero esto no siempre es así<sup>25</sup>. Recientemente, la UICN ha promovido la *Lista Verde de las Áreas Protegidas*, que pretende aportar a estos enclaves mayor reconocimiento internacional, así como apoyo político y, principalmente, financiero. Mediante candidaturas voluntarias, se debe demostrar que se cumplen los siguientes puntos<sup>26</sup>:

- Hay un conocimiento profundo del espacio, de sus valores naturales y de las amenazas que sufre.
- La protección del área tiene apoyo institucional, con una planificación de usos y actividades adecuada y amparada por ley.
- Hay suficientes recursos materiales, económicos y humanos para su gestión.
- Se evalúan las repercusiones sociales y económicas de la protección del espacio sobre la población local, garantizándose el respeto de sus derechos y la existencia de cauces accesibles para atender sus reclamaciones.
- Se garantiza la participación de la ciudadanía en la gestión del espacio y el acceso a la información pública relacionada.

<sup>25</sup> La sobreexplotación del acuífero en Las Tablas de Daimiel, el desastre de Boliden en Doñana, el Algarrobo en Cabo de Gata, la minería a cielo abierto en Laciana y un largo etcétera de desastres ambientales en espacios teóricamente protegidos.

<sup>26</sup> Múgica, 2015: 7-8.

<sup>27</sup> En 2013, tan solo tenían aprobado un Plan de Ordenación de los Recursos Naturales (PORN) el 66% de los Parques Nacionales y el 84% de los Parques Naturales. Respecto al Plan Rector de Uso y Gestión (PRUG), el 73% y el 52% respectivamente. Por su parte, el porcentaje de espacios de la Red Natura 2000 con planes aprobados aún no superaba el 19% (aunque había un 13% más en fase de tramitación). Múgica *et al.*, 2014: 51-53.

<sup>28</sup> James, Dudley, Segan, y Hockings, 2014: 67-73. Para contrarrestar esta tendencia, los autores estiman de especial importancia que los gobiernos establezcan sistemas globales de gestión también fuera de las áreas protegidas (incluyendo programas de conectividad ecológica, etc.), adoptar el principio jurídico de no regresión de las leyes ambientales, aumentar la inversión en la gestión de estos espacios y difundir a la sociedad los beneficios que reportan.

<sup>29</sup> Ten Have, 2010: 13.

— Se utilizan indicadores para el seguimiento y la evaluación de los objetivos de conservación del área protegida.

Paradójicamente, aun siendo una iniciativa loable, se trata de los requisitos mínimos que deberían cumplirse en todas las áreas protegidas (independientemente de su nivel de protección) e incluso, en muchas otras zonas que no tengan este estatus. Sin embargo, según el último anuario publicado en nuestro país sobre el estado de las áreas protegidas, se puede ver cómo solo respecto al respaldo legal de la planificación ya existe un alto grado de incumplimiento<sup>27</sup>.

Según algunos autores, la principal causa de que no se alcancen las expectativas generadas por las áreas protegidas a nivel global es la falta de apoyo político e institucional, que en los últimos años se ha traducido también en una disminución de recursos para su gestión, así como en una desprotección generalizada (incremento en la autorización de actividades impactantes, reducción del tamaño del área, modificación de sus límites y cambios legales en cuanto al nivel de protección)<sup>28</sup>.

## Espacios fluviales

El agua y los sistemas fluviales han sido un frecuente foco de conflictos ambientales, socioeconómicos o políticos y previsiblemente lo seguirán siendo en el futuro. Tanto es así que ya en 1999, la UNESCO creó una subcomisión sobre la *Ética del Agua*, dedicada al estudio de las cuestiones éticas relativas al uso de los recursos hídricos, determinando que son parte integral de los problemas ambientales más importantes<sup>29</sup>. Hay que tener en cuenta que, del total del agua de la tierra, menos del 3% es agua dulce y la mayor parte está retenida en los casquetes pola-

res. La pequeña fracción que se encuentra en los ríos (0,002%) y lagos (0,125%) tiene, sin embargo, una importancia clave en el propio ciclo del agua y en el funcionamiento de los ecosistemas en general, sin olvidar que es un elemento indispensable para casi todas las actividades humanas<sup>30</sup>:

— Los ríos conectan las cuencas terrestres con los mares y con la atmósfera.

— Desde una perspectiva geológica, además del transporte de sedimentos, participan en el ciclo de formación de rocas y la denudación de los continentes.

— Han influido en la adaptación y evolución de la biota debido a que algunos ríos tienen millones de años de existencia. Ello explica que también alberguen buena parte de la biodiversidad y algunas de las zonas de mayor productividad biológica del mundo.

— Son una importante fuente de recursos (agua dulce, pesca, suelos fértiles e incluso energía hidroeléctrica).

— Han sido utilizados secularmente como vías de transporte.

— Ofrecen múltiples opciones para el disfrute del paisaje fluvial, la pesca deportiva, el turismo, etc.

— Intervienen en la regulación de perturbaciones (de origen natural o antrópico) en la regulación del clima y de los gases de efecto invernadero, en la depuración del agua y en el reciclaje de nutrientes, etc.

A menudo, se identifica erróneamente el río con el cauce, ignorando que el sistema fluvial llega mucho más lejos e incluye también las riberas, con su fauna y flora, los antiguos meandros y toda la llanura de inundación, la zona hiporreica y la conexión con el acuífero, etc.<sup>31</sup>

El desconocimiento o la desatención de esta realidad provocan distintos problemas en los espacios fluviales, como pueden ser la contaminación directa o indirecta, salinización, sobreex-

plotación de acuíferos<sup>32</sup>, etc., que pueden traer consigo el colapso de un sistema, algo especialmente grave si además se trata de un área protegida de alto interés, como, por ejemplo, Las Tablas de Daimiel<sup>33</sup>.

A su vez, la realización de actividades y cambios de uso del suelo dentro del territorio fluvial, incluyendo la construcción de infraestructuras y edificios, sin tener en cuenta las características de este complejo sistema, trae consecuencias en ocasiones nefastas. Ello se debe a que a la peligrosidad natural por las crecidas de distinta magnitud que acontecen cíclicamente de forma natural, se suma el riesgo que conlleva una inadecuada ordenación del territorio, que aumenta la exposición de bienes y personas innecesariamente, volviéndolos más vulnerables. Episodios recientes, como las graves inundaciones acontecidas en la Cuenca del Ebro a comienzos de 2015, ponen de manifiesto la necesidad de estudios exhaustivos para adecuar la ordenación de usos del suelo en llanuras de inundación, con el fin de evitar o minimizar, en lo posible, daños materiales y humanos<sup>34</sup>.

Tratar de *controlar* los complejos sistemas fluviales con medidas como la canalización de tramos, los dragados, la instalación de escolleras o la regulación de caudales mediante la ampliación de embalses, puede resultar en el traslado del problema a otro lugar o la creación de un conflicto socioambiental donde antes no existía. El caso de Yesa, en esta misma cuenca, es un ejemplo de ello<sup>35</sup>. Sin perder de vista que dichas medidas suelen tener otros

<sup>30</sup> Sabater y Elosegui, 2009: 15-21.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> Llamas *et al.*, 2000: 11-22.

<sup>33</sup> Ibáñez, 2009.

<sup>34</sup> Ollero, 2014.

<sup>35</sup> Arrojo *et al.*, 2010: 63-79.

efectos negativos en el mismo lugar donde se aplican, como: eliminación de vegetación autóctona, desaparición de especies, reducción de caudales ecológicos y de sedimentos, así como una disminución generalizada de la dinámica natural del sistema.

Nuevamente, todo esto tiene mucho que ver con nuestra visión de la naturaleza y la relación que establezcamos con ella. La visión de *dominio* tenderá a tratar de resolver los problemas ambientales modificando el medio todo lo que la técnica permita, aunque ello se pueda volver en nuestra contra. Por el contrario, una visión de *pertenencia y cuidado*, nos llevará a replantearnos nuestras verdaderas necesidades y prioridades, así como a tratar de adaptar la planificación y gestión ambiental a las características del entorno, en la medida de lo posible (reduciendo el grado en que es preciso modificarlo), tomando conciencia de que un mayor cuidado del medio ambiente redundará sin duda en un mayor bienestar para todos.

## Reflexiones finales: inclusión de la Ética Ambiental en la planificación

Hasta el momento y a pesar de que son impresionantes, ni el diagnóstico científico de la problemática ambiental ni las soluciones técnicas y administrativas aplicadas al efecto han resultado suficientes para revertir las tendencias de degradación de nuestro entorno.

Con el fin de acercarse más a los objetivos de conservación de la naturaleza y de lucha contra el cambio climático y, al mismo tiempo, evitar conflictos socioambientales como los mencionados, el momento actual requiere una deliberación profunda sobre nuestro modelo de desarrollo y una mayor incorporación de postulados éticos en las políticas y planes relacionados con el medio ambiente<sup>36</sup>.

Normalmente, suelen estudiarse los siguientes niveles de planificación ambiental principales: políticas, planes y programas (considerando la ordenación territorial como un tipo de planificación de especial relevancia); evaluación ambiental de proyectos, gerencia ambiental de empresas, evaluación ambiental de productos y auditorías ambientales. Los instrumentos por los que se evalúa la inclusión de la dimensión ambiental en los respectivos niveles son principalmente: la Evaluación Ambiental Estratégica (en políticas, planes y programas), la Evaluación de Impacto Ambiental (respecto a proyectos), los Sistemas Normalizados de Gestión (en la actividad empresarial general) y los etiquetados de productos<sup>37</sup>.

En nuestro país, los niveles inferiores han empezado a incorporar la Ética Ambiental de forma modesta pero progresiva. Por ejemplo, en el mundo empresarial existen ya experiencias de gestión ética a través del concepto de Responsabilidad Social Corporativa (que incluye la responsabilidad ambiental). Esto se realiza mediante códigos éticos, informes y auditorías éticas, así como por medio de comités de ética formados por interlocutores sociales internos y externos a la empresa<sup>38</sup>. Otro medio de participación ética sería el consumo responsable, que requiere, por ejemplo, desarrollar sistemas de *etiquetado ecológico*, de forma que el consumidor pueda saber qué productos tienen un

<sup>36</sup> Ten Have, 2010: 11-15.

<sup>37</sup> Gómez Orea *et al.*, 2011: 116-120.

<sup>38</sup> Es importante mencionar que estos mecanismos son interesantes para los intereses económicos de la empresa, pues contribuyen a mejorar su publicidad, así como la legitimidad y la credibilidad de cara a la opinión pública (García-Marzá, 2007: 183-204).

mayor impacto sobre el medio ambiente y ejercer (o no) su responsabilidad moral a través del consumo<sup>39</sup>.

A otros niveles, las consideraciones éticas en la planificación y gestión ambiental no han comenzado a incorporarse aún o no lo han hecho de forma explícita, si bien existen algunas experiencias positivas de participación y consulta que incluyen a los distintos actores sociales relacionados directamente con la problemática ambiental, de forma que se han ido ampliando las partes que pueden influir en las decisiones<sup>40</sup>. Pero más allá del acuerdo social, se hace evidente la necesidad de extender los horizontes éticos (y sus correspondientes perspectivas de análisis) e incorporarlos progresivamente en las políticas ambientales y, posteriormente, en su ejecución a través de la planificación y ordenación territorial, así como en la elaboración de proyectos concretos.

El desafío ahora es el modo en que se produce esta incorporación ética. Ciertamente, la perspectiva antropocéntrica es dominante en la toma de decisiones, particularmente con un marcado carácter utilitarista. Diversos autores, críticos con esta situación, sugieren un cambio de paradigma, hacia una mayor consideración del valor intrínseco de la naturaleza. No obstante, en los temas medioambientales no existen fórmulas mágicas y la solución no consiste simplemente en sustituir el paradigma antropocéntrico por el bioecocéntrico<sup>41</sup>. Ambos pueden hacer aportaciones constructivas para la resolución de los problemas ambientales. Y de hecho, los especialistas en Ética Ambiental muestran un notable consenso en un gran número de cuestiones normativas y prácticas, aunque provengan de escuelas de pensamiento distintas, de forma que pueden hacer propuestas comunes para la planificación y gestión ambiental susceptibles de

aceptación. Es decir, es posible alcanzar un consenso práctico, aunque no exista un consenso teórico o filosófico total<sup>42</sup>.

Este debe ser el punto de partida para una mayor inclusión de la ética en la toma de decisiones respecto a la planificación y gestión ambiental, mediante comités de Ética Ambiental, consejos asesores, auditorías éticas o fórmulas de otro tipo que se inserten en cada uno de los niveles<sup>43</sup>.

Quizás donde más claramente se ve la necesidad de una mayor presencia de la ética es en el nivel de las políticas ambientales, en las que debe ampliarse el análisis ético en la definición y análisis de objetivos, así como en la determinación del escenario que se desea alcanzar. Algo parecido debe suceder en los planes y programas, donde, además, es preciso incorporar nuevas perspectivas en la fase de diagnóstico y seguidamente en la definición de los fines que se persiguen con cada

<sup>39</sup> Actualmente se está desarrollando también el etiquetado de huella de carbono (Bird, 2013).

<sup>40</sup> Por poner tan solo el ejemplo de Aragón, órganos como el Consejo de Protección de la Naturaleza en temas ambientales generales, incluyendo las áreas protegidas, <[http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Departamentos/DesarrolloRuralSostenibilidad/Consejo\\_Proteccion\\_Naturaleza\\_Aragon](http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Departamentos/DesarrolloRuralSostenibilidad/Consejo_Proteccion_Naturaleza_Aragon)>, o la Comisión del Agua, en temas específicos sobre agua <<http://www.aragon.es/DepartamentosOrganismosPublicos/Organismos/InstitutoAragonesAgua>>.

<sup>41</sup> Kwiatkowska, 2010: 181-201. La autora repasa las posibles aportaciones de las distintas variantes de antropocentrismo y biocentrismo para la aplicación práctica de la Ética Ambiental, así como los problemas que cada una de ellas plantea si se aplican de forma exclusivista.

<sup>42</sup> Yang, 2010: 35-39. El autor destaca el equilibrio que deben buscar los distintos paradigmas (tanto los antropocéntricos como los biocéntricos o ecocéntricos) entre las aportaciones que pueden hacer a las políticas ambientales y las debilidades o limitaciones que cada uno tienen por separado.

<sup>43</sup> Se plantean tan solo unos lineamientos generales mínimos que deberían seguirse de cara a investigaciones futuras. Pueden consultarse más propuestas para las políticas internacionales (no solo sobre planificación ambiental; *Ibid.*: 40-43).

plan y programa concreto. Así mismo, la propuesta de medidas debe contar con una evaluación de su idoneidad y de la legitimidad de los medios que se usarán para llevarlas a cabo desde distintas perspectivas de Ética Ambiental.

Tal vez, las mayores dificultades puedan encontrarse en la evaluación ambiental de proyectos, dado que la inclusión de las diversas perspectivas éticas, muy probablemente, requerirá repensar y situar en el contexto adecuado los actuales métodos de valoración y prevención de impactos (tanto directamente sobre la naturaleza a nivel de organismos individuales o de ecosistemas, como indirectamente sobre el medio ambiente humano), así como una reflexión profunda acerca de la conveniencia de las medidas preventivas, correctoras o

compensatorias en cada caso, no solo desde puntos de vista científicos, técnicos o económicos.

Esta ampliación del marco de análisis ético, sin duda, contribuirá a reforzar los objetivos de conservación de la naturaleza, tanto dentro como fuera de los espacios protegidos, al tiempo que ayudará a evitar (o solucionar, en su caso), los posibles conflictos que pudieran surgir.

Finalmente, respecto a los niveles inferiores, se debe continuar trabajando en la expansión de las iniciativas que ya existen sobre gestión ética de la responsabilidad ambiental empresarial, y en facilitar a los consumidores toda la información que sea posible acerca del impacto en el entorno que provocan los productos y servicios que adquieren.

## Referencias

- Alba, J., «Espacios naturales y desarrollo», en: Rivas, D. M. (coord.), *Sustentabilidad. Desarrollo Económico, Medio Ambiente y Biodiversidad*, Madrid, Parteluz, 1997, pp. 188-192.
- Amend, Th. y Amend, S. (eds.), *¿Espacios sin habitantes? Parques Nacionales de América del Sur*, Caracas, UICN/ Nueva Sociedad, 1992.
- Arrojo, P., Casajús, L. y Copitzky Gómez, A., *La rebelión de la montaña. Los conflictos del agua en Aragón*, Bilbao, Bakeaz/FNCA, 2010.
- Bird, K., «Calculating the carbon footprint of products – a quest for clarity», *ISO News*, 2013. Disponible en: <[http://www.iso.org/iso/home/news\\_index/news\\_archive/news.htm?refid=RefI801](http://www.iso.org/iso/home/news_index/news_archive/news.htm?refid=RefI801)>. Consultado: 24/02/2016.
- Borelli, T., *Preservando la semilla. Parientes silvestres de cultivos en las áreas protegidas*, Gland, IUCN, 2010. Disponible en: <<http://www.iucn.org/node/10146>>. Consultado: 01/06/2016.
- Burgui, M., *Ética medioambiental: responsabilidad y derechos*, Madrid, Bubok Publishing, 2011.
- Carcavilla, L., López, J. y Durán, J. J., *Patrimonio geológico y geodiversidad: investigación, conservación, gestión y relación con los espacios naturales protegidos*, Serie Cuadernos del Museo Geominero, n° 7, Madrid, IGME, 2007.
- Chuvieco, E. y Martín, M.<sup>a</sup> Á., *Cuidar la Tierra: razones para conservar la Naturaleza*, Madrid, Editorial Palabra/Digital Reasons, 2015.
- Chuvieco, E., «Los Estados se comprometen a cuidar la “casa común”», *Palabra*, n.º 634, 2016, pp. 8-12.
- Dudley, N. (ed.), *Directrices para la aplicación de las categorías de gestión de áreas protegidas*, Gland, UICN, 2008.
- Elcacho, J., «Los líderes budistas también reclaman un acuerdo contra el cambio climático», *La Vanguardia*, 30 de octubre de 2015. Disponible en: <<http://www.lavanguardia.com/natural/20151030/54438468358/leaders-budistas-tambien-reclaman-un-acuerdo-mundial-contr-el-cambio-climatico.html>>. Consultado: 12/11/2015.
- Entralgo, J. R., *Alcance y limitaciones de los sistemas urbanos de saneamiento. Situación de Zaragoza*, Ayuntamiento de Zaragoza, 2011. Disponible en: <<https://www.zaragoza.es/contenidos/medioambiente/materialesdidacticos/calidad/JoseRamonEntralgoPresentacion.pdf>>. Consultado: 24/02/2016.
- García-Marzá, D., «Responsabilidad social de la empresa: una aproximación desde la ética empresarial», *Veritas*, Vol. II, n.º 17, 2007, pp. 183-204.
- Gómez Orea, D., Gómez Villarino, A. y Gómez Villarino, M.<sup>a</sup> T., *El Paisaje: Análisis, diagnóstico y metodología para insertarlo en la formulación de Planes y Proyectos*, Madrid, AGV/Lulu, 2011.
- Ibáñez, M.<sup>a</sup> J., «Las Tablas de Daimiel agonizan tras décadas de degradación», *El periódico*, 18 de octubre de 2009. Disponible en: <<http://www.elperiodico.com/es/noticias/sociedad/las-tablas-daimiel-agonizan-tras-decadas-degradacion-230247>>. Consultado: 23/02/2016.



- Kwiatkowska, T., «¿Que perdue la tierra! Poner en práctica la Ética Ambiental», en: Ten Have, H. (ed.), *Ética ambiental y políticas internacionales*, París, UNESCO, 2010, pp. 175-202.
- Llamas, M. R., Hernández-Mora, N. y Martínez Cortina, L., «El uso sostenible de las aguas subterráneas», *Papeles del Proyecto Aguas Subterráneas*, n.º 1, Santander, Fundación Botín, 2000, pp. 1-54.
- Mallarach, J. M., Comas, E. y Armas, A. de, *El patrimonio inmaterial: valores culturales y espirituales. Manual para su incorporación en las áreas protegidas*, Serie de manuales EURO-PARC-España, n.º 10, Madrid, Fundación Fernando González Bernáldez, 2012.
- Mansourian, S., Belokurov, A. y Stephenson, P. J., «La función de las áreas forestales protegidas en la adaptación al cambio climático», *Unasylva* n.º 231/232, Vol. 60, 2009, pp. 64-65.
- Marcos, A., *Ética Ambiental*, Universidad de Valladolid, 2001.
- Margalef, R., *Perspectivas de la teoría ecológica*, Barcelona, Blume, 1981.
- Mateo, J. M., *Planificación Ambiental*, La Habana, Editorial Félix Varela, 2008.
- Múgica, M., Martínez, C., Atauri, J. A., Gómez-Limón, J., Puertas, J. y García, D., *Anuario 2013 del estado de las áreas protegidas en España*, Madrid, Fundación Fernando González Bernáldez, 2014.
- Múgica, M., «La Lista Verde de UICN para las áreas protegidas: una oportunidad para avanzar en la eficacia de la gestión», *Boletín Europarc España*, n.º 40, 2015, pp. 6-9.
- Ollero, A., *Guía metodológica sobre buenas prácticas en gestión de inundaciones. Manual para gestores*, Universidad de Zaragoza/Fundación Ecología y Desarrollo, 2014.
- Pigem, J., «El mito del Cosmos desencantado», en: López Tobajas, A. y Tabuyo, M. (eds.), *La naturaleza y el espíritu*, Palma de Mallorca, J. J. de Olaneta, 2006, pp. 113-145.
- Rodríguez, A., «Efectos de las carreteras sobre la fauna: un enfoque ecológico», en: VV. AA., *Fauna y carreteras: el problema de la fauna en el proyecto, construcción y explotación de carreteras*, Madrid, Asociación Técnica de Carreteras/PIARC, 1999, pp. 5-20.
- Sabater, S. y Elsoegi, A., *Importancia de los ríos. Conceptos y técnicas en ecología fluvial*, Bilbao, Fundación BBVA, 2009.
- Tagliorette, A. y Mansur, L., *Manual de Áreas Protegidas*, Puerto Madryn, Fundación Patagonia Natural/GEF/UNDP/UICN, 2008.
- Ten Have, H., «Introducción: medio ambiente, ética y políticas», en: Ten Have, H. (ed.), *Ética ambiental y políticas internacionales*, París, UNESCO, 2010, pp. 11-23.
- UICN, *Conservando la naturaleza alimentamos a las personas. Áreas protegidas en tierras secas*, 2011. Disponible en: <[https://www.iucn.org/es/sobre/trabajo/programas/areas\\_protegidas/\\_copy\\_of\\_aires\\_protegees\\_quest\\_ce\\_que\\_cest\\_que\\_lle\\_est\\_leur\\_utilite\\_13012012\\_1127/78634/Conserving-nature-and-feeding-humans---protected-areas-in-drylands](https://www.iucn.org/es/sobre/trabajo/programas/areas_protegidas/_copy_of_aires_protegees_quest_ce_que_cest_que_lle_est_leur_utilite_13012012_1127/78634/Conserving-nature-and-feeding-humans---protected-areas-in-drylands)>. Consultado: 19/02/2016.
- Velayos, C., *La dimensión moral del ambiente natural: ¿necesitamos una nueva ética?*, Granada, Comares, 1996.
- Watson, J. E. M., Dudley, N., Segan, D. B. y Hockings, M., «The performance and potential of protected areas», *Nature*, n.º 515, 2014, pp. 67-73.
- Yang, T., «Hacia una Ética Ambiental global igualitaria», en: Ten Have, H. (ed.), *Ética ambiental y políticas internacionales*, París, UNESCO, 2010, pp. 25-49.



# LandsArt. Conservar la naturaleza por su significado a través del arte

PABLO MARTÍNEZ DE ANGUITA, ISABEL RODRÍGUEZ GARCÍA,  
GONZALO GARCÍA-BARROSO RUBIO

Departamento de Ingeniería Química y Ambiental. Universidad Rey Juan Carlos

SONIA ALVARADO RODRÍGUEZ, ALBERTO CABO MOLINA  
Y CAROLINA VON KOSCHITZKY  
Colegio Rural Agrupado El Vellón, Madrid

## Resumen

El arte es esencial para conservar la naturaleza, para comenzar a entablar una relación con ella. Es necesario educar en una sensibilidad por la belleza y esta se adquiere cuando se contempla la naturaleza con detenimiento. Por eso, la pintura es un componente esencial para la educación ambiental, especialmente para los niños. Pintar su paisaje puede suponer valorar un territorio, apropiárselo de algún modo al fijarse detenidamente y así, intuir o incluso facilitar el poder comprender, con el tiempo, todo su valor y por tanto, su responsabilidad hacia él. El proyecto LandsArt de la red social ambiental LandsCare pretende ayudar a los más pequeños a comprender el valor de su paisaje y su responsabilidad hacia él, invitándoles a que dibujen y creen *sellos de custodia* de él.

## Palabras clave

Asombro, conservación, LandsArt, LandsCare, pintar la naturaleza.

## Asombrarse para aprender a comprender el valor de la naturaleza

Comprender el significado de la naturaleza no es una tarea obvia. Requiere mirar a las raíces mismas del misterio de la existencia y esto es una tarea casi imposible, solo factible para quien aún puede mirarla como lo hace un niño. Y un niño frente a algo nuevo, como su madre, una montaña o un pájaro, lo primero que siente es interés, atracción. La atracción lleva a la admiración, al asombro, y la admiración, al respeto. Pero esa tensión natural de admirar y respetar necesita ser constantemente educada. Educar es abrir al significado de la realidad. Y para educar, se requiere una compañía, una persona que haya visto algo antes, un maestro que comparte lo que sabe y que genera una comunidad. Y una comunidad en la que todos pueden ser maestros es un lugar donde se participa. Se suma lo que se descubre. Así, sin educación ni comunidad, la admiración y el respeto decaen.

La capacidad de asombrarse se tiene desde la infancia. Todos los que hemos estado con algún bebé o niño pequeño vemos el estado natural de este sentido. El asombro provoca lanzarse a descubrir un mundo porque fascina y al tiempo, se percibe como algo que no es ajeno; es este el preciso estado, original y necesario, para acercarse al mundo. De esta experiencia nace la certeza de que, una vez despertados el asombro y la admiración, estos se convierten en una necesidad para disfrutar la naturaleza y la propia vida.

La realidad desborda, como el niño que ve por primera vez el mar y su inmensidad no le cabe de entrada en la cabeza. Es previa a cualquier imaginación o teoría sobre ella. Encierra el misterio de su propia existencia y por lo tanto, de la nuestra. Solo quien admira puede conocer, pues se deja inundar de realidad; y la realidad moldea nuestra percepción de ella misma y nos abre a seguir descubriéndola en un camino inagotable; y entonces, la vida se convierte en una aventura.

Pero además, solo quien admira puede profundizar en el conocimiento del objeto admirado. Como quien descubre de golpe a la mujer de su vida, la admiración será el camino de aproximación adecuado a ella, hasta comprender, poco a poco, no solo quién es, si no por qué percibo una correspondencia tan grande entre lo que ella significa y lo que yo soy y quiero. Sin admiración, el atractivo deja paso a la mera utilidad, a la satisfacción inmediata. Con admiración, el atractivo se transforma en amor al tiempo que en respeto y la utilidad deja paso a la percepción de un misterio admirable, que pide ser respetado

para ser desvelado, pues aparece en esa relación cuidadosa el misterio de un significado en el otro para nosotros que no sabíamos, que no era posible ver desde la utilidad o la indiferencia. Este mismo principio ejemplificado para la relación entre hombre y mujer —del asombro, al respeto y de ahí, al afecto y al significado superior de la utilidad— puede servir igual para la relación entre hombre y naturaleza. Y sin embargo, como afirmaba Thoreau, en su cuaderno de 1857: «How rarely a man's love for nature becomes a ruling principle with him, like a youth's affection for a maiden»<sup>1</sup>. Pero, realmente, si la naturaleza significa el lugar del que misteriosamente procedo y gracias al cual vivo, que me hace sentir y vivir bien, si aprendo a admirarla y respetarla, a aprender de ella y a participar de sus procesos sin deteriorarla, el marco último que definirá nuestras relaciones tendrá que ser de respeto, lleno de interés y fascinación, lo cual habrá de traducirse en una sostenibilidad cuidadosa en su gestión y conservación. Y asombrarse por su existencia y la nuestra, por sus procesos, por su belleza, sencillez y complejidad al tiempo, por su benevolencia y a la vez, por la sobrecogedora presencia de la muerte en ella, que en última instancia permite el ciclo de la transmisión de la vida, por su grandeza y minuciosidad, por su armonía y diversidad, es el inicio de un cambio radical en las personas y en la conservación de nuestro planeta

La palabra admiración o asombro, fue empleada en este sentido por primera vez por Rachel Carson en su obra póstuma *El sentido del asombro*<sup>2</sup> (*The Sense of Wonder*, 1965), quien usó en inglés la palabra *wonder*, que tiene en dicho idioma una doble acepción: la de sorprenderse y la de preguntarse. Es esta feliz integración de dos significados en una misma palabra en el original inglés la que refleja el proceso natural que sucede. Al maravillarse, uno se conmueve siempre y

<sup>1</sup> «Qué infrecuente es que el amor de un hombre por la naturaleza se convierta en un principio que acabe guiando su vida, a diferencia de lo que sucede en un joven que se enamora de una señorita». Traducción de Pablo Martínez de Anguita.

<sup>2</sup> Carson, 2012.

surgen naturalmente una multitud de preguntas que requieren conocer más, como el niño pequeño reacciona ante la naturaleza: todo lo quiere tocar, todo lo quiere saber y todo lo pregunta y todo, en ese inicio, lo respeta, surgiendo el arte como reflejo estético de una pertenencia, de un grito del corazón que, como dice Pascal, *tiene razones que la razón no entiende*, que habla de una pertenencia hacia la naturaleza, hacia la realidad casi inefable y que precede incluso a la ética que acabará desarrollando dicha pertenencia. Así lo indicaría Aldo Leopold, padre de la Ética Ambiental contemporánea y seguidor de la experiencia y estética que comenzó, entre otros, Thoreau:

It is inconceivable to me that an ethical relation to land can exist without love, respect, and admiration for land, and a high regard for its value. By value, I of course mean something far broader than mere economic value; I mean value in the philosophical sense<sup>3</sup>.

## Integrando la educación en la puesta en valor del territorio: LandsArt

El arte es, pues, esencial para conservar la naturaleza. Y es, por tanto, necesario educar en una sensibilidad por la belleza, sensibilidad que se adquiere cuando se contempla la naturaleza con detenimiento. Por eso, la pintura es un componente fundamental para la educación ambiental. Para poner en valor un territorio y al tiempo, ayudar a comprender a quienes lo habitan, especialmente a los más pequeños, su valor y su responsabilidad hacia él. Invitamos a todos los colegios a que participen en LandsArt, un proyecto perteneciente a la red LandsCare, diseñado para artistas y colegios. El proyecto LandsArt trabaja con escuelas del medio rural, invitándolas a compartir su trabajo, proponiendo a los alumnos

hacer un proyecto LandsArt completo, es decir, encontrar un paraje cultural o natural para que los niños y los jóvenes del colegio puedan:

1. Con sus profesores de expresión plástica y arte, dibujar dichos parajes próximos de su comarca, pueblo o ciudad. Para eso, pueden organizarse excursiones, pasar un tiempo recorriendo y reconociendo ese sitio con los alumnos, enseñándoles a fijarse en sus detalles, a encontrar y a captar la belleza oculta en sus rincones.
2. Posteriormente, con sus profesores de ciencias o de letras, puede enseñarse a documentar, investigar, buscar y después, escribir sobre ese paisaje: vegetación, fauna, anécdotas si es un paraje natural; o sobre su historia, tradiciones, gastronomía, etc., si es cultural.

Con este trabajo se pretende, además de fomentar el sentido del asombro, favorecer la admiración por lo propio, por lo local, que a veces, pasa inadvertido.

## LandsArt como parte de LandsCare

Este trabajo se enmarca dentro de las propuestas que lanza LandsCare como red social ambiental (figura 1). LandsCare es una red social que incorpora un sistema de pago por servicios ambientales<sup>4</sup>, alojado en una guía del territorio vía web y smarthpone, que pretende contribuir a conservar y poner en valor el patrimonio natural y cultural del ámbito rural. Para ello, desarrolla una serie de instrumentos caracterizados por pretender facilitar la interrelación de todos

<sup>3</sup> Leopold, 1949. «Para mí es inconcebible que pueda darse una relación ética sin amor, respeto y admiración por la tierra, y una gran consideración por su valor. Y por valor, por supuesto, me refiero a un concepto más amplio que el mero valor económico. Me refiero al valor en su sentido filosófico». Traducción de P. Martínez de Anguita.

<sup>4</sup> Ver el siguiente epígrafe.

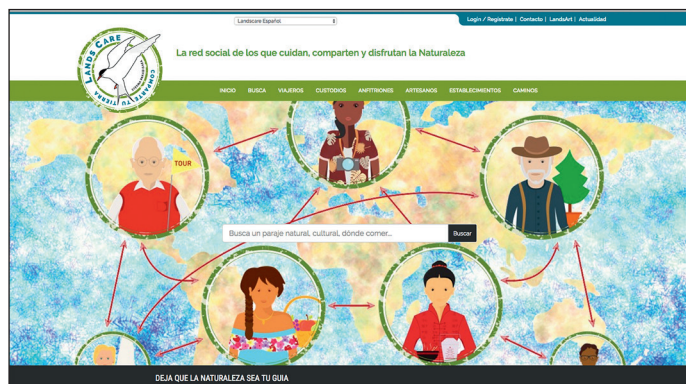


Figura 1. LandsCare como red social disponible en la web <<http://www.landscare.org/>> y como app.

los agentes de un territorio rural en pos de un objetivo común: cuidar y sacar partido a su patrimonio, cada uno desde su posición. LandsCare pretende no solo ser una aplicación de interpretación del paisaje del medio rural, sino, sobre todo, constituirse en una plataforma social que tiene el ánimo de promover una sociedad civil más activa y comprometida con la conservación de la naturaleza y del patrimonio cultural a través de posteriores desarrollos. Pretende ser un dinamizador, pero, principalmente, un comunicador de la vida rural local para quienes viajan por dichos territorios, con el objetivo, siempre, de dar visibilidad al lugar, a sus valores escénicos, de biodiversidad y culturales y a aquellas personas que los hacen posibles. LandsCare parte, además, de una filosofía muy concreta: la conservación de la naturaleza es y ha de ser una tarea local, de la sociedad próxima a lo que custodia y esto exige la articulación de una sociedad civil potente que valora, cuida y comparte con el resto lo que es valioso para ella.

Para esto hemos desarrollado LandsArt, que es el programa y la plataforma en la que se suben los trabajos descriptivos y artísticos como parajes de la red social LandsCare, reconociendo a los niños

y artistas como autores. A ellos les invitamos a lo mismo, a compartir su arte local, a dejar una muestra de la cultura o de la naturaleza que han pintado, de nuevo, buscando lugares a partir de los cuales hacer un sello LandsCare que muestre lo que son capaces de interpretar. Así, también contribuyen a ponerlos en valor con su arte, pues como se explica a continuación, estos sellos constituyen la moneda de cambio local del sistema de pago por servicios ambientales que incorpora la plataforma LandsCare.

### LandsArt en LandsCare como sistema de pago por servicios ambientales

A lo largo de los últimos años, se han desarrollado numerosos «esquemas de pago por servicios ambientales», que pretenden «capturar y revertir» sobre la conservación de los ecosistemas parte de los beneficios que generan a la sociedad. Los mecanismos de pago por servicios ambientales son sistemas que intentan capturar el valor de los servicios que la naturaleza nos ofrece, pero que no tienen mercado, para invertirlos en su conservación<sup>5</sup>. El ejemplo más tradicional es el de cobrar la conservación de las cuencas hidrográficas a través de la factura del agua. Estos sistemas se han articulado, sobre todo, en

<sup>5</sup> Martínez de Anguita y Flores, 2014.



Figura 2. Sistema LandsCare de pago por servicios ambientales y ejemplo de sello.



los ámbitos hídrico y del carbono, a diferencia de lo que ha sucedido en el servicio ecosistémico de *belleza escénica*. Un gran número de paisajes genera una belleza que es valiosa para quienes la disfrutan de manera directa —el turista que visita un hermoso lugar— e indirecta —el restaurante que tiene clientes porque está instalado en las proximidades de dicho lugar que atrae al turista—. A pesar de ello, los paisajes, aun teniendo valor, no tienen precio, lo que no implica que no tengan un coste de mantenimiento. LandsCare es un sistema que intenta capturar el valor de un bien, el paisaje natural o cultural, para revertir los fondos a las asociaciones forestales y culturales, entidades de custodia del territorio, instituciones públicas y educativas, etc.) que se comprometen a conservar dicho patrimonio. Y lo hace, precisamente, a través de sellos que recogen el trabajo de los artistas jóvenes y no tan jóvenes de un territorio.

LandsCare como sistema de pago por servicios ambientales o de los ecosistemas, es sencillo y sobre todo, directo. Favorece a quien cuida a través de una triple situación de beneficio: gana quien visita un territorio, quien lo cuida y quien tiene establecimientos comerciales vinculados a la conservación de dicho espacio o bien. El turista usuario de la app tiene información sobre todo lo que tiene valor cultural y natural en la zona en la que se aplica LandsCare. Además,

puede comprar vía app directamente a las personas que tienen la potestad de cuidar dicho bien o servicio ecosistémico o cultural, a los que llamamos *LandsCarers* o *custodios* de dicho territorio, el *sello* de su servicio. Este sello certifica la presencia del viajero en dicho lugar, a la vez que constituye un micropago al *LandsCarer* para que estos sigan contribuyendo a su conservación (pago por servicios ambiental o cultural). Estos *custodios*, o en terminología propia, estos *LandsCarers*, se comprometen a seguir cuidando el patrimonio, explicitando su compromiso en la app, de modo que el viajero o usuario sepa a qué se destinará su micropago vía PayPal (siempre inferior a 10 €). La posesión del sello de dicho servicio ambiental le permite, entonces, acceder a ofertas locales de establecimientos comerciales próximos. Todos ganan. El turista tiene información y ofertas, el custodio recibe una compensación por contribuir a mantener el patrimonio y el establecimiento hace nuevos clientes con su oferta.

### LandsCare como integración de la educación en la puesta en valor del territorio: LandsArt

Como se ha mencionado, el sistema de pago por servicios ambientales de LandsCare se basa en la compra de unos *sellos* (figura 2), que pueden ser imágenes o dibujos artísticos del territorio.

De ahí que se anime al colegio a encontrar quién es el custodio de esa belleza que se ha descubierto y a colaborar con él, para que, en primer lugar, este custodio se beneficie del pago de quienes compran el sello hecho a partir de los dibujos. Así, los más pequeños también contribuyen a poner en valor su tierra, lo cual no excluye que LandsCare también ofrezca un espacio a los artistas locales.

El método es sencillo: se invita al colegio a realizar excursiones locales, a que los maestros se tomen un tiempo con los alumnos recorriendo y reconociendo su territorio, enseñándoles a fijarse en sus detalles, a enseñarles a encontrar y captar la belleza oculta en sus rincones. Luego, los dibujan y LandsCare, entonces, sube los trabajos descriptivos y artísticos como parajes de LandsCare, reconociendo a los alumnos como autores. Así mismo, pueden identificar a los custodios de esa belleza que ha sido descubierta, para que así se beneficien de quienes compran el sello hecho a partir de sus dibujos. De este modo, los escolares contribuyen a poner en valor su territorio, a la vez que profundizan en su relación con él de un modo sencillo, fijándose y dibujándolo. Se relata a continuación la metodología básica para desarrollar un proyecto LandsArt por un colegio.

### *Instrucciones a seguir para el trabajo de los colegios*

1. Contactar con LandsCare, avisando de la actividad, mandando un correo a <landsart@landscare.org>, para que preparemos la web de la exposición y podamos resolver dudas y sobre todo, sepamos qué lugares o parajes han sido elegidos para la actividad.

2. El día de la salida de campo, reunir a los profesores y alumnos del centro que vayan a realizar la actividad, hacer una explicación de unos 10 minu-

tos tratando de que los alumnos entiendan que deben buscar como inspiración el paisaje natural de su zona para dibujar, contándoles que el dibujo ganador se convertirá en el sello LandsCare que representará en la web al pueblo, monumento o paraje elegido.

3. Organizar un listado de los participantes para tener constancia de cada uno de los alumnos y así, prevenir despistes o extravíos de los mismos.

4. Los niños deben llevar material de dibujo, colores y un soporte rígido (como una carpeta) sobre el que apoyarse para dibujar. Asimismo, deberán ir vigilados en todo momento por los profesores hasta llegar al punto donde se realice la parada.

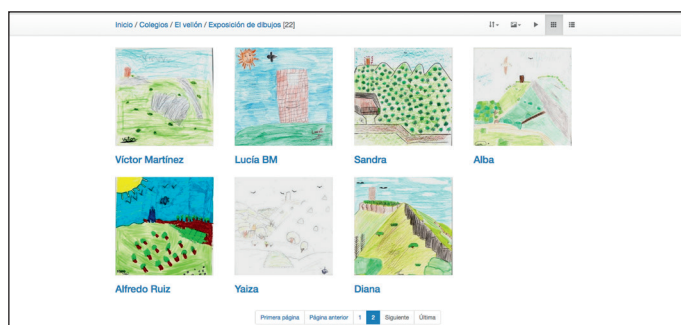
5. Establecerse en un lugar cómodo y a buena altura para tener una buena perspectiva de la zona. Proponer que, junto al dibujo, se escriba una frase de lo que se ha sentido o percibido en la salida y el tiempo dedicado a la contemplación de la naturaleza y su dibujo. En un folio, se traza una diagonal imaginaria y se le entrega. Así queda delimitado el cuadrado en el que deben dibujar los niños (es importante que sea un cuadrado para que pueda emplearse como sello LandsCare). En el resto del folio, los niños escriben lo que les ha inspirado el tiempo de pintura.

6. Disfrutar dibujando de la naturaleza, entre 30 y 60 minutos, según la edad (entre 9 y 16 años), ayudándoles a ver detalles que sirvan de inspiración a la hora de realizar los dibujos. Sobre todo, pasarlo bien juntos.

7. Unos días después, para que los dibujos puedan ser completados si así lo desean los niños, el profesor los recoge y los envía a <landsart@landscare.org>.

8. En <<http://www.landscare.org/landsart>>, entrar en la pestaña de exposiciones y buscar la de tu colegio; animar a padres, alumnos y amigos a visitarla, a votar los dibujos y a dejar comentarios en ellos. También nos pueden mandar fotos de la salida de campo y una descripción de la misma para que la publiquemos. Si es así, el co-

Figura 3. Apartado dedicado en la web a las exposiciones de los colegios participantes en LandsArt.



legio debe asegurarse de que tiene el consentimiento de los padres en relación a la publicación de las fotos de sus hijos pintando (figura 3).

9. El colegio puede, si el sitio no está creado en LandsCare, crearlo y subir información; si lo estuviera, puede trabajar con los alumnos para aportar más información. Animamos también a conocer al custodio del paraje o a buscarlo, si no lo tuvieran aún identificado.

10. Pasados 15 días tras el envío, buscar el paraje en la web o la app de LandsCare y ver el sello elegido como representante del mismo, que estará vigente al menos un año, hasta el siguiente curso. Para que se pueda repetir la actividad, recomendamos ir trabajando en diversos parajes del municipio.

## Resultados

El pasado 14 de marzo de 2016, los monitores de LandsCare realizaron una visita al Colegio Rural Agrupado El Vellón, un centro educativo donde se imparten las áreas de Educación Infantil y Educación Primaria en el entorno rural. Los alumnos tienen edades comprendidas entre 3 y 12 años. El propósito: realizar con los alumnos de tercer y sexto curso y con sus profesores una salida al entorno de la zona. La primera impresión a la llegada fue un cálido y acogedor recibi-

miento y una gran ilusión por realizar dicha actividad. En primer lugar, nos recibió la directora del centro que nos enseñó parte del colegio para, posteriormente, llevarnos con los alumnos, llenos de expectación.

Una vez ubicados todos en el mismo aula, se realizó una explicación de la actividad, que consiste en que cada alumno cree un dibujo utilizando de inspiración el paisaje natural de la zona. El dibujo ganador, se convertirá en el sello LandsCare que representará a El Vellón en la página web. Los alumnos, entusiasmados, cogieron rápidamente sus mochilas, cuadernos y colores y... ¡nos pusimos en marcha! Cabe destacar el bonito paisaje durante todo el recorrido hasta el punto de parada, alimentado de la alegría y la energía de todos y cada uno de los alumnos y profesores que nos acompañaban.

Al llegar al lugar de parada, después de un rápido desayuno, se localizó un punto llano, a mayor altura que el resto y que consideramos idóneo para que los alumnos tuvieran una buena perspectiva de la zona. Una vez allí, ¡manos a la obra! Apoyados en sus cuadernos, suelo, rocas, etc., los alumnos disfrutaban del paisaje, la flora y la fauna, a la vez que lo plasmaban en sus folios. El día se presentó estupendo y la actitud de todos los que estaban allí, fue excepcional. Cuando realizaron los dibujos, regresamos al colegio alegres y habiendo disfrutado de la naturaleza.

## Conclusiones

En palabras de los profesores de El Vellón:

A través de esta actividad de salir a dibujar un elemento destacado del paisaje que los rodea, los niños y las niñas pueden conocer mejor su entorno y entender la importancia de proteger y cuidar el patrimonio cultural y natural que tienen alrededor, al que muchas veces no se le da importancia porque es algo que ya estaba ahí cuando nacimos, no es novedoso y parece no ser importante por ello. El proyecto LandsArt, además, sirve para que los niños y las niñas adquieran un aprendizaje haciendo una actividad distinta fuera del centro escolar, supone sacar la escuela a la calle, o al campo, en este caso, algo muy enriquecedor, ya que se puede usar en otros ámbitos o áreas para aplicar a la realidad conceptos que se estudian en el colegio. Como aspecto mejorable, creo que nos ha faltado a todos, al colegio y a LandsCare, dar más información a las familias y a la gente de la localidad, comercios, etc., sobre el proyecto que se está llevando a cabo, aunque en el proceso se recoge dar la información a partir de ahora, en el momento en el que hay que elegir los sellos.

Para los niños, las actividades de LandsArt realizadas son algo diferente al día a día, que les divierte y les sirve para comprender el valor de la naturaleza y que deben cuidarla. Para los profesores y monitores de LandsCare fue una experiencia estupenda donde disfrutamos de la vitalidad y la alegría de la compañía, de un bonito paisaje y la emoción de saber que con muy poco, se puede hacer feliz a un niño.

Un niño siempre puede enseñar tres cosas a un adulto: a ponerse contento sin motivo, a estar siempre ocupado con algo y a saber exigir con todas sus fuerzas aquello que desea.

Paulo Coelho.

## Referencias

- Carson, R., *El sentido del asombro*, traducción al castellano de M.<sup>a</sup> Ángeles Martín, R.-Ovelleiro Madrid, Ediciones Encuentro, 2012.
- Leopold, A., «The Land ethics», en: *A Sand County Almanac*, The Random House Publishing Group, Minnessota, 1949.
- Martínez de Anguita, P. y Flores, P., *Diseño de sistemas y políticas públicas de pago por servicios de los ecosistemas*, CESAL, 2014.

# El papel del arte en la protección de Yosemite y Fontainebleau: codificación, consumación cultural y ¿experiencia estética?

ANA ESTHER SANTAMARÍA FERNÁNDEZ

## Resumen

Los artistas pueden desempeñar un papel de especial relevancia a la hora de conservar los entornos naturales. De hecho, su intercesión fue fundamental en la preservación del valle de Yosemite y del bosque de Fontainebleau, dos de los primeros espacios naturales que gozaron de medidas legales de protección por parte del Estado. Pero al mismo tiempo, el exceso de codificación semántica que tienen algunos de estos parajes hace que, en ocasiones, la experiencia estética ceda el paso a la consumación cultural. En este sentido, se deja abierto el interrogante de si el arte podría funcionar no solo como elemento de codificación o consumación cultural sino como un factor que permita, además, mantener viva la capacidad de asombro en el espectador.

## Palabras clave

Asombro, codificación estética, consumación cultural, entorno natural, protección.

El 20 de enero de 2009 se celebró en el Salón Nacional de Esculturas del Capitolio de Washington, el almuerzo inaugural con el que arrancaba la primera legislatura del presidente de los Estados Unidos, Barak Obama. Desde 1985, en este acto se estableció la costumbre de colocar un cuadro detrás del asiento del presidente elegido, que se utiliza como símbolo de lo que será el tema de la ceremonia inaugural y que es, al mismo tiempo, una declaración de intenciones que complementa el discurso que ese día hace el presidente.

La imagen elegida por Obama fue un lienzo de Thomas Hill: *Vista del valle de Yosemite*. La prensa del momento recogía que la imagen pretendía tanto evocar el majestuoso paisaje del oeste de los Estados Unidos como el amanecer de una nueva era. El cuadro se pintó en el año 1865, momento en el que era presidente de los Estados Unidos Abraham Lincoln, una figura hacia la que Barak Obama había manifestado su admiración en varias ocasiones. Durante el mandato de Lincoln tuvieron lugar algunos hechos tan relevantes en la historia estadounidense como la

Proclamación de Emancipación, que dio posteriormente lugar a la Decimotercera Enmienda, que abolía la esclavitud, el Discurso de Gettysburg o el fin de la Guerra de Secesión. Pero también fue Lincoln el que firmó en 1864 la primera normativa que iba encaminada a la protección de un espacio natural, precisamente el valle de Yosemite y el cercano bosque de Mariposa. Fue el primer entorno natural protegido dentro del marco federal en los Estados Unidos, años antes de que Yellowstone fuera declarado el primer Parque Nacional en 1872.

Parece aceptado que uno de los factores que animó a Lincoln a tomar esa decisión fueron unas imágenes que el fotógrafo Carleton Watkins (1829-1916) realizó en el valle californiano en 1861. Carleton Watkins había llegado a California en 1851 atraído por la fiebre del oro. Allí, se dedicó a fotografiar las minas, unas imágenes que eran usadas con una doble intención: por una parte, para documentar los trabajos de minería y por otra, para atraer a los inversores. También tomaba registros de las tierras para presentar las fotografías como pruebas en litigios relacionados con el reparto del terreno. Allí también entró en contacto con James Mason Hutchings, un empresario que estuvo relacionado con el mundo de la minería y que, convertido en editor, fue uno de los hombres clave en el desarrollo del turismo, además de uno de los principales promotores del Parque Nacional de Yosemite. En la década de 1850, lanzó en sus publicaciones del *Hutchings' Illustrated California Magazine* numerosas imágenes del valle de Yosemite. Estas eran grabados que estaban basados, a menudo, en fotografías, algunas de las cuales eran obra del propio Watkins.

Las fotografías que tomó Watkins de Yosemite en el verano de 1861 se extendieron por todo el territorio de la nación norteamericana y no fue

Hutchings su promotor. Se cree que pudo ser Trenor W. Park, un hombre de negocios y político que estuvo dirigiendo en esos años una mina en Mariposa. También se ha pensado que pudieran haber sido John Frémont y su esposa Jessie Benton, que también se dedicaban a la explotación minera en ese lugar, situado en una de las rutas más frecuentadas hacia el valle de Yosemite. No existen demasiados datos de esta expedición, pero seguramente, Carleton Watkins no iba solo, pues el equipo que transportaba pesaba cerca de una tonelada. Utilizó placas de vidrio, conocidas como *placas mamut*, que medían 22 x 18 pulgadas (45,7 x 55,9 cm), como negativo para poder captar convenientemente el espacio monumental de Yosemite. Necesitaba transportar, además: cámara, lentes, trípodes, tienda de campaña y cuarto oscuro portátil, cosas todas que acarrearón doce mulas durante más de 120 km. Allí tomó numerosas imágenes, algunas de ellas estereoscópicas, que era un entretenimiento muy común para un amplio sector de la población.

En 1862, las imágenes de Watkins del valle de Yosemite se exhibieron en la galería neoyorquina Goupil y se cree que fue el senador californiano John Conness, uno de los principales promotores de la protección de esta zona, el que se las mostró al presidente en 1863. Al año siguiente, Lincoln respondió con la normativa que protegía tanto Yosemite como el terreno aledaño de Mariposa, con el mandato, además, de que fuera de dominio público y gestionado por el gobierno de California.

Estas fotografías provocaron un gran impacto entre la opinión pública. Hay que tener en cuenta que en aquel momento, la fotografía tenía un valor de prueba documental veraz y así se aceptaba incluso en los tribunales. Se entiende, entonces, el comentario que el mismo





Figura I. Carleton Watkins, *Yosemite Valley*, 1866, copia sobre papel de albúmina.

Ralf Waldo Emerson hizo al contemplar la enorme sequoia Grizzly Gyant, fotografiada por Watkins. Dijo que las imágenes «hacían posible el árbol» ya que daban fe de su existencia<sup>1</sup>. Ciertamente, la grandeza de ese espacio parece que tenía que ser registrada y dada a conocer para poder ser vista y el arte era una herramienta para constatar esa veracidad. Era un paisaje absolutamente extraordinario y tanto los afloramientos rocosos de aspecto totémico, las cascadas, los ríos sinuosos como los lagos que parecían espejos, se recibieron con entusiasmo (figura I).

Yosemite se convertía en un paisaje que iba más allá del conflicto secesionista y las imágenes de este fotógrafo creaban una visión del occidente norteamericano que reforzaba la idea mítica del *wilderness* transformado en Edén. Las escenas de Watkins transmitían inmutabilidad. Las piedras, las cascadas y los árboles tenían entidad en sí. En estos espacios no había presencia humana, pero tampoco la necesitaban, pues las piedras, las cascadas y los árboles tenían entidad en sí mismos. No necesitaban de la presencia de los hombres, pero al mismo tiempo, se convertían en un re-

clamo para ir al oeste, una esperanza después de la contienda, pues era una tierra que no se había visto afectada por el conflicto, que se abría como una posibilidad de unión nacional.

Yosemite volvía a encarnar la compleja idea del *wilderness*, un término que evoca un concepto complejo, a mitad de camino entre el territorio inhóspito y la pastoral virgiliana. Sobre esta idea del *wilderness*, los primeros colonos ya habían establecido los conceptos básicos de naturaleza que sirvieron para forjar el carácter de la nueva nación. Esa naturaleza apabullante e indómita, que rebasaba los límites de lo sublime europeo, no solo era una oportunidad para obtener beneficios económicos, lo era también para habitar un paraíso sobre la tierra. La construcción de una nueva identidad, entre estas gentes herederas del legado cultural europeo, debía entroncarse con un elemento salvaje. Una cuestión que no es extraña, pues si se rastrea en numerosos mitos

<sup>1</sup> «Carleton E. Watkins: The Art of Perception», *Exhibitions. National Gallery of Art*. Disponible en: <<http://www.nga.gov/exhibitions/watkinsbro.htm>>. Consultado: 17/02/2016.

fundacionales, en la instauración de cualquier cultura, se busca el nexo con el elemento salvaje y originario. Pero esta es una idea paradójica, pues al tiempo que había que entroncarse con un pasado silvestre, había que destruir todo lo que de indómito tenía ese territorio. Era un nuevo comienzo en un paraíso, pero, para llevarlo a cabo, no había ningún reparo en introducir las máquinas en ese jardín bucólico, como si los artefactos fuesen una fuerza más de la naturaleza dentro de ese *wilderness* que había que domesticar.

Muchos fueron los artistas que acudieron a partir de este momento, sobre todo, desde que en 1869, el ferrocarril se terminó de construir. A Yosemite viajaron durante las décadas siguientes, entre otros, los pintores Alfred Bierstad, Georges Innes, Virgil Williams y Thomas Moran, o los fotógrafos Muybridge y Anselm Adams. Thomas Hill (1929-1908), fue uno de los primeros en acudir después de que el espacio de Yosemite fuese declarado protegido. Era un pintor de origen británico que se formó en el este, en contacto con la Escuela del río Hudson, aunque terminó asentándose en el oeste. Hill, junto con Virgil Williams (1830-1886), otro pintor del este, realizó una visita a Yosemite en 1865. A ella también fue Carleton Watkins, un viaje que parece que estuvo subvencionado por Josiah D. Whitney, jefe del Geological Survey of California (Servicio Geológico del Estado de California). La expedición estaba compuesta por botánicos, geólogos, topógrafos y artistas invitados. El resultado de esta aventura se publicó en el informe titulado *The Yosemite Book*, que contenía veinticuatro fotografías de Watkins.

Mientras la expedición trabajaba en Yosemite, los artistas fueron consultados por Frederick Law Olmsted (1822-1903) acerca de las vistas más espectaculares del Parque. Olmsted, que ya

estaba trabajando desde hacía unos años en la realización de Central Park en Nueva York, había estado prestando su servicio hasta 1863 a una compañía minera de Mariposa. Olmsted hizo, en 1865, un informe preliminar para la gestión del territorio que fue preparando el camino para el desarrollo de la idea de los Parques Nacionales. Como miembro de la comisión designada para administrar la concesión del valle de Yosemite, este informe recogía cuestiones como la de que el contacto con la naturaleza era un factor primordial para procurar el bienestar humano, o cómo el cuidado de los paisajes revierte en el beneficio de las gentes que los habitan. También hacía alusión al gusto que tenían las clases poderosas, sobre todo la emergente burguesía, por retirarse al campo y fundirse con la naturaleza. En este sentido, abundaba en la idea de que era también necesario que lo disfrutase el pueblo y no solo las clases pudientes. Otra de las cuestiones en la que insistía era en la necesidad de que los gestores debían ser asistidos por artistas de paisaje y por estudiosos de las Ciencias Naturales. Que Olmsted consultase a los artistas y que los considerara, además, asesores imprescindibles en su empresa, ponía en valor la dimensión estética en la gestión de los lugares naturales.

La elección del cuadro de Hill por Obama rescataba todos estos asuntos. El nuevo presidente estaba apelando al mito del *wilderness* y legitimaba su mandato con uno de los episodios más potentes de la historia mítica de los Estados Unidos: la imagen de la tierra prometida del oeste. Con una ilusión que era al tiempo entusiasmo y espejismo, felicidad edénica y entrega obscena a la productividad, opulencia y poder, lugar de la libertad y dominio de la ley. Y de nuevo, a vueltas con el *destino manifiesto*, con la tierra virgen concedida por Dios al pueblo elegido que no solo tenía derecho de ocuparla, sino

el deber de someterla y la obligación moral de protegerla, aunque para ello tuviese que transformar el *wilderness* en un espacio cerrado, en un *bortus conclusus*.

Sin embargo, no era esta la primera vez que la intercesión del arte estaba detrás de la toma de medidas para la protección de un territorio. De hecho, el primer lugar natural que gozó, por su valor estético, de una protección estatal fue el bosque de Fontainebleau, a instancia de los artistas que se habían trasladado allí para pintar a cielo abierto. Fontainebleau había sido, desde el siglo XVI, un lugar de recreo para la corte real y su palacio era un lugar profusamente visitado. Fue, sobre todo, a partir de 1830 cuando comenzó a desarrollarse el interés paisajístico y turístico alrededor de este bosque francés. Se acudía a la naturaleza con un espíritu procedente de los nuevos modos de vida y de entender el divertimento social unido a las mejoras en las comunicaciones. En 1844 se comenzó a construir el ferrocarril que comunicaba la zona con París, por lo que los urbanitas podían ir y volver en el día.

El bosque de Fontainebleau era considerado como una de las selvas más antiguas y originales de Francia aunque había sufrido ya varias repoblaciones. Durante el siglo XVIII y hasta 1830 se plantaron encinas y hayas. Pero desde esta fecha y hasta 1847, se sucedieron las plantaciones de pino silvestre con los que se pretendía, por un lado, sustituir algunas zonas en las que había árboles muy viejos y por otro, rellenar el espacio de los páramos con coníferas de rápido crecimiento. El artista Theodore Rousseau (1812-1867), desde el final de la década de los treinta, participó en numerosas campañas de prensa que luchaban con pasión contra la plantación de estos pinos. En 1853 obtuvieron el primer éxito: se protegieron 624 ha de la explotación. Pero un

hecho definitivo fue el decreto imperial que se promulgó con Napoleón III y que fijaba la primera protección en firme del bosque, que lo dividía en tres secciones distintas, una de las cuales comprendía 1.097 ha destinadas a ser reserva artística. Porque fueron los artistas los que comenzaron a poner de moda esta costumbre romántica de marchar al bosque durante las primeras décadas del siglo XIX, los que contribuyeron a crear la imagen que se difundió en el París de las revoluciones de la segunda mitad del siglo XIX.

Desde la segunda mitad del siglo XVIII, el bosque ya era frecuentado por algunos creadores que estaban interesados en la técnica del paisaje, pero que, como Lazare Bruandet (1755-1804), aún seguían apegados a las directrices de la escuela flamenca. Ya en el siglo XIX, desde que en 1817 se creó el Gran Premio de Roma de Paisaje Histórico y se recomendaba a los pintores el contacto directo con la naturaleza, algunos pintores neoclásicos, como Jacques-Raymond Brancassat (1804-1867), Théodore Caruelle d'Aligny (1798-1871), o Augustin Enfantin (1793-1827) entre otros, realizaron en Fontainebleau sus ejercicios pictóricos en el primer cuarto de siglo y comenzaron a conocer bien el bosque.

Desde las primeras décadas del siglo XIX, se fue gestando un afán en el ambiente de la cultura parisina para establecer el bosque de Fontainebleau como una fuente esencial de inspiración que tenía que legitimarse afianzándose sobre figuras legendarias del pasado. De este modo, en la década de 1820, comenzó a construirse una leyenda alrededor de un pintor del siglo XVIII llamado Simon-Mathurin Lantara (1729-1778). Este, hizo en su época una carrera modesta, pero alcanzó una considerable fama por las anécdotas que se le atribuyeron póstu-

mamente, hasta hacerle aparecer como un precursor de la Escuela de Barbizón, considerada, a su vez, antecedente del Impresionismo. La leyenda circulaba en folletines y vodeviles y de él se decía que no había tenido más maestra que la naturaleza. Jacques-Antoine Dulaure relataba en *L'Histoire des environs de Paris*, en 1825, que había habido en Fontainebleau un mísero vaquero que había llegado a convertirse en un gran artista. Los escritos que hablan de su juventud más temprana le dotan de un talento innato y son muy parecidos a aquello que contaba Vasari de Giotto cuando Cimabue lo descubrió. Aluden a cuestiones como que su inclinación al arte era algo congénito o que representaba figuras sobre las rocas. También se aderezó el mito de Lantara con una, probablemente, inmerecida fama de bohemio, de bebedor algo calavera, que se remató con un final trágico y folletinesco, haciéndolo morir solo, en un hospital, en medio de una gran miseria, características todas que se acomodaban perfectamente al perfil de artista romántico y maldito. La historia de Lantara se iba engordando poco a poco. En 1809 fue el protagonista de una obra de teatro: *Lantara ou le peintre au cabaret*, y desde 1831 a 1866, fue el centro de al menos otras quince obras más, además de novelas y otros relatos. Así, en la década de 1820, cuando los pintores neoclásicos comenzaron a llegar a Fontainebleau, se añadieron otros datos: fue el bosque de Fontainebleau el lugar en el que Lantara descubrió su vocación y en el que comenzó a trabajar del natural, un hecho que no estaba en absoluto justificado, pero que concedía un precedente en cuanto a la experiencia de pintar al aire libre.

Sí tuvo justificación en la construcción de la mirada artística que se va pergeñando alrededor del bosque de Fontainebleau *Obermann*, la obra que escribió en 1804 Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) y que fue reeditada en 1833 con gran éxito. Una obra que se convirtió en referencia fundamental de muchos artistas y escritores románticos y posteriores. Libro de cabecera de Sainte Beuve, Franz Listz, Stendhal, Mme. De Staël, Victor Hugo, Balzac, Lamartine, Georges Sand, Musset, Baudelaire, Proust o Unamuno, responde a un tipo de literatura introspectiva, que no solo coloca al lector delante del paisaje interior del protagonista, sino frente a las sensaciones derivadas de otros paisajes externos. Describe las fuerzas sublimes de los Alpes y después, en poco más de una docena de cartas, la experiencia que *Obermann* tiene en Fontainebleau. Concibe este paraje, un lugar del que conservaba unos vivos recuerdos de infancia, como el lugar idóneo para retirarse de París. Él lo recordaba frondoso, rebosante de agua, de matorrales llenos de rocío, entre los que se recordaba feliz. Pero, cuando llega por segunda vez a este lugar de juventud, no encuentra un espacio edénico ni se pierde en los torrentes, las frondas y otros lugares románticos y terribles. En cambio, se halla inmerso en una naturaleza muda, inculta, de rocas derrumbadas y estremecidas. Una naturaleza en ruinas sometida a la fuerza del tiempo. Allí, dice que encuentra «colinas de arenisca derribadas, un suelo bastante llano y apenas pintoresco», pero la soledad y el silencio que halla, le son suficientes<sup>2</sup>. Un lugar de retiro a poco más de sesenta kilómetros de París, gesto que el protagonista reconocía como ingenuo: «No cabe duda de que hay un poco de puerilidad en crearse un desierto casi a las puertas de una capital»<sup>3</sup>. Porque la experiencia que persigue el protagonista de la novela de Senancour no es huir del mundo, no busca con su retiro ni una

<sup>2</sup> Senancour, 2009: 161.

<sup>3</sup> *Ibid.*: 187.

crítica ni tampoco un enfrentamiento con la sociedad. Lo que hace Obermann es dedicarle un tiempo al cultivo de la propia soledad sin separarse demasiado de la ciudad.

Esta idea de soledad accesible fue la que transmitieron aquéllos artistas, sobre todo pintores, que se agruparon alrededor del pequeño pueblo de Barbizón a partir de la década de 1830: Camille Corot (1796-1875), Théodore Rousseau (1812-1867), Narciso Díaz de la Peña (1808-1876), Paul Huet (1803-1869), Jules-Louis Dupré (1812-1889), Charles-François Daubigny (1817-1878) o Jean-François Millet (1814-1875), entre otros, los que comenzaron a difundir una imagen y una vivencia nueva del bosque y de la vida rural. Tradicionalmente, se ha explicado el abandono de la ciudad y la experiencia del bosque de estos pintores como una huida de la civilización para instalarse en una especie de Arcadia rural. Un paraíso a mitad de camino entre lo forestal y lo campestre a tres horas de París. Quizás la dependencia que históricamente ha tenido esta floresta francesa de la capital, junto con la cercanía, hace que resulte poco auténtico ese gesto romántico de la huida hacia lo salvaje. Cerca de la ciudad, pero fuera de ella, pues en el fondo, permanecía la idea rousseauniana de todo lo bueno que ofrece la naturaleza frente a la podredumbre de la ciudad. Cosa que no dejaba de ser cierta, pues muchos de ellos llegaron en el año 1849, huyendo de una de las más agresivas epidemias de cólera que arrasó París en ese año, cobrándose cerca de quince mil víctimas.

Y aunque Fontainebleau no era, ni mucho menos, un lugar de soledad absoluta, los artistas contribuyeron a modelar esta idea en el imaginario colectivo. Una imagen muy diferente de la que Gustave Flaubert (1821-1880) describió en uno de los pasajes de *La educación sentimental*, una

novela de 1869. En un momento del relato, los amantes Frédéric y Roxanette, durante uno de los episodios más violentos de la revolución de 1848, hacen una breve escapada de París y se instalan unos días en Fontainebleau, buscando la calma de los bosques. Pero la floresta en la que discurre su apacible amorío no es, ni mucho menos, un desierto de soledad. Incluso escuchan a lo lejos, de vez en cuando, los toques de generala que llaman a la gente de los pueblos de la zona para que acudan a defender París. Julien Gracq (1910-2007) en *Leyendo escribiendo* dedicaba unas palabras a este pasaje en el que ponía de manifiesto la ya irremediable estandarización de este entorno:

En el episodio no obstante célebre de Fontainebleau, el bosque está descrito en el mismo estilo de la *Baedeker* o de los itinerarios de las *Guías azules*: cada parada de los paseantes da lugar con monotonía a la puesta en marcha del *topos* descriptivo como contraseña<sup>4</sup>.

Los protagonistas recorren el bosque en un landó mientras el cochero, consciente del atractivo que las bellezas naturales del entorno despiertan en los visitantes, les conduce a los lugares ya codificados en la mirada colectiva: «“Estos son los hermanos siameses, el faramundo, el ramillete del rey...”», no olvidando ninguno de los sitios célebres, hasta deteniéndose algunas veces para hacer que los admirasen»<sup>5</sup>. La idea que da Flaubert de Fontainebleau no es la de un lugar incólume, sino poblado de elementos que aluden a la industrialización y al turismo. Por ejemplo, tras rebasar la pareja el arbolado de Franchard, divisan una cima que soportaba una torre de telégrafo y después de las alturas de Apremont, acceden a un lugar que «tiene algo de ahogado,

<sup>4</sup> Gracq, 2005: 93.

<sup>5</sup> Flaubert, 2011: 395.

de salvaje y recogido» en el que hay un tenderete donde pueden comprarse recuerdos, palos de acebo para ayudar en su paseo a los caminantes y limonada para que estos se refresquen<sup>6</sup>. Flaubert muestra cómo los elementos industriales se habían colado ya en el campo francés.

Sin bajarse del coche, los visitantes ven las distintas especies de árboles, los canteros y las mujeres que llevan en la espalda pesadas cargas, los mismos temas que recogían en sus lienzos muchos de los pintores que también se habían escapado de París en ese tiempo. De hecho, en una de sus excursiones, al salir de la Cueva de los Ladrones, encuentran un pintor que, con su blusa azul, «trabajaba al pie de una encina con su caja de colores sobre las rodillas»<sup>7</sup>. El bosque no era un refugio de soledad, sino un lugar lleno de gente. Incluso el artista se había convertido en un elemento turístico más del entorno y su abundancia en el paisaje era hasta objeto de chanza en algunas publicaciones de la época.

También se suele decir que estos pintores que escaparon de París y se instalaron en Barbizón y otros pueblos aledaños a Fontainebleau, lo hicieron para revivir una especie de Arcadia rural. Sin embargo, esta idea romántica de la huida no suponía una ruptura con los lazos que les unían a la ciudad, sino una especie de exilio amable. Porque no es tanto un abandono de la ciudad sino una manera de canalizar en el discurso poético la distancia del hombre con el mundo y también una manera de reivindicar la naturaleza por sí misma. Los artistas de Barbizón eligieron retirarse a un bosque cercano a París y promocionaron la experiencia directa que se extraía de

pintar *en plein air*. Pero no eran ni mucho menos unos *outsiders*, ya que participaban activamente en los salones de la capital, eso sí, emancipados de los rígidos dictados de la Academia y de los dogmas oficiales. Aunque se alejaban de los postulados academicistas, hubo una parte de la población que comenzó a interesarse por ellos. Una burguesía industrial y de negocios, entre la que había muchos banqueros, dieron su apoyo a estos artistas y también un grupo de mecenas que pusieron en funcionamiento algunas galerías de arte donde exponían los negados por las instituciones. Fue la burguesía ascendente del Segundo Imperio la que dio el empujón de popularidad al bosque de Fontainebleau y también, la que otorgó a los pintores una legitimidad económica y social. La Academia, que antes les rechazaba, no pudo seguir negándolos. A partir de 1848, los pintores del bosque comenzaron a tener presencia en los salones oficiales. En 1852, Théodore Rousseau recibió la Legión de Honor. Las obras se vendían muy bien y participaron de forma masiva en la exposición universal de 1855. Allí, el gran público pudo ver cómo «el “paisaje retrato”, o la pintura verdad», ganaba y era definitivamente admitida, cuando antes de 1850, este era un tema prácticamente censurado<sup>8</sup>.

Los pintores mostraban en sus obras los mismos lugares que hoy son los más visitados: Bas Bréau, Ecouettes, Gorges d'Apremont, Maclenin, Reine Blanche, Franchard o Clairbois, entre otros (figura 2). Porque, y esta constituyó una de las principales aportaciones de la Escuela de Barbizón, fue el bosque mismo el que se consagró estéticamente. El que, según ha expresado Bernard Kalaora (1993), se convirtió en el *bosque monumento*. En este punto, la labor de los artistas plásticos fue inseparable de la de los literatos, de la propia historia del bosque de Fontainebleau, de la nueva burguesía que apoyaba a estos crea-

<sup>6</sup> *Ibid.*: 396.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Kalaora, 1993: 111.





Figura 2. Théodore Rousseau, *Grandes robles de Bas-Breau*, 1864, óleo sobre lienzo, 116,8 x 90,2 cm.

dores, del cambio que se venía experimentando en cuanto a la apreciación de la naturaleza y también, del desarrollo del turismo forestal. El sociólogo francés Bernard Kalaora ha analizado a través de la obra de Claude-François Denecourt (1788-1875), la nueva percepción y representación del bosque, una percepción facilitada por la mirada artística.

Claude-François Denecourt (1788-1875) era un veterano del ejército francés y una de las figuras más relevantes en cuanto a la conservación y difusión turística del bosque de Fontainebleau. Fue el autor de la primera guía que se publicó sobre este lugar. En ella, indicaba las sendas y caminos más atractivos para el paseo y también, él mismo, inventó algunas rutas. Dedicó cuatro décadas y buena parte de sus ingresos a este bosque, en el que pasó mucha de su vida, lo que propició que Thèophile Gautier le rebautizara como el *Silvano de Fontainebleau*. Las guías de Denecourt, que se apoyaban también en la obra de los artistas, propiciaban que el bosque ya no se mirase como un lugar salvaje e indómito, sino como un jardín artístico y como monumento

histórico que precisaba de un código para poder leerse correctamente:

La naturaleza no se deja mirar y apreciar si no se posee el código. Es a este requisito al que responden las guías de Denecourt. Establecen un arte de la visita; la proyección de una determinada mirada sobre el bosque (la mirada pictórica, estética y arquitectónica), lo que ha determinado el principio de su ordenación. Es probable que los senderos de paseos hayan sido creados bajo la influencia de los cánones estéticos propios de los pintores y artistas de Barbizón<sup>9</sup>.

Hubo once ediciones de la guía solo de 1839 a 1848. Establecieron un patrón de acercamiento al bosque que aún hoy permanece en el inconsciente social. Un patrón que suscribe la idea de que la naturaleza es una construcción de la cultura. La obra de Denecourt coincidió con la terminación de la unión de París y Fontainebleau a través del ferrocarril, con lo que se hacía accesible a amplias capas sociales del público de la capital. Además, las guías hacían especial

<sup>9</sup> *Ibid*: 130.

hincapié en la vertiente artística del bosque. Estaban dirigidas a los propios artistas y también a los viajeros dotados de sensibilidad hacia la belleza y además, se centraban en la preocupación por preservar todos esos hermosos lugares. Traducía el estado de ánimo de la época y también planteaba la pregunta de si el bosque había de ser solo una fuente de recursos económicos o también un lugar de encuentro para las almas sensibles. Un dilema que aún hoy se trata de conciliar.

Denecourt escribió años después, en la década de 1860, dos cartas al emperador en las que le pedía la conservación del bosque de Fontainebleau en función de la dimensión de monumento que este espacio había ido adquiriendo con el tiempo. En la primera, enumeraba los lugares dignos de ser conservados por su belleza, los puntos de vista más llamativos, los más abruptos y pintorescos y los árboles más viejos, los que coincidían con las vistas que ofrecían pintores y fotógrafos. En la segunda carta, comparaba el bosque con un museo:

[...] Las más atrayentes bellezas, merecen ser consideradas, no como suelo para la explotación, sino más bien como las galerías del más preciado museo de lugares y de paisajes que posee Francia y en el que la conservación debería con razón ser asimilada a aquella de los monumentos históricos más dignos de ser salvaguardados<sup>10</sup>.

Un museo que se construía a través de los senderos para pasear, unos caminos que no eran simplemente rutas ni itinerarios guiados, sino que en ellos se encontraba el sentido profundo de la obra, la mirada estética de los artistas. El

bosque, que se transformaba en un museo, mostraba sus obras en el recorrido de los caminos para paseos que estaban perfectamente ordenados. Una disposición que es contraria a la naturaleza, cuya idiosincrasia es la del desorden. De hecho, Denecourt, en su carta, le pedía al emperador que esos caminos, grutas y miradores, permanecieran libres de maleza y zarzas para que el bosque no se convirtiera en un emplazamiento abandonado «a los demonios de la naturaleza»<sup>11</sup>.

Esta petición fue compartida por los artistas de Barbizón que, como ya se dijo, en 1853 pidieron a Napoleón III la protección de algunos rincones del bosque de Fontainebleau apelando a sus valores estéticos. Con la demanda, se consiguió en ese mismo año la reserva de 630 ha protegidas que abarcaba Bas Bréau, Cuvier Châtillon, Franchard, Gorges d'Apremont, Solle y Mont Chauvet<sup>12</sup>. El 13 de agosto de 1861, un decreto imperial clasificó 1.097 ha del territorio como *serie artística* en las que toda explotación quedaba excluida. Algunos consideran este gesto como la creación de la primera reserva natural, que se produjo unos años antes de la protección federal de Yosemite y una década antes de la declaración de Yellowstone como Parque Nacional. Esta decisión no impidió que los pintores siguiesen su lucha contra aquéllos que alteraban el bosque con la explotación descontrolada de la madera. En 1873, crearon el Comité de protección artística del bosque de Fontainebleau, que contaba entre sus miembros con muchos pintores (Charles François Daubigny, Jean-Baptiste Corot, Henri-Michel-Antoine Chapu), escritores (Victor Hugo, Jules Michelet, Jules Barbey d'Aureville, George Sand) y también políticos (Foucher de Careil u Horace de Choiseul-Praslin). Poco a poco, fue aumentando la cantidad de hectáreas protegidas y en 1904 ya eran 1.692<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 133.

<sup>11</sup> *Ibid.*: 135.

<sup>12</sup> *Ibid.*: 136.

<sup>13</sup> Larrère, 2009: 45.

Para Kalaora, el bosque de Fontainebleau era un verdadero *jardín artístico* que había que visitar con un método y una disposición entregada al conocimiento; no era solo un lugar de descanso y de recreo, sino que era, «sobre todo un lugar de consumación cultural»<sup>14</sup>. La concepción de los senderos para pasear se hacía desde la mirada del artista o del intelectual. Los pintores llevaban las obras que habían hecho en el bosque a la ciudad, donde eran recibidas por aquéllos que después acudían a Fontainebleau a repetir los itinerarios que veían en las pinturas y que también se recogían en las guías turísticas. Porque el hombre, que cada vez era más un animal de ciudad y que había perdido los códigos de comunicación con los espacios naturales, necesitaba que los artistas le ayudasen a reinterpretarlos.

Yosemite y Fontainebleau son los dos primeros ejemplos de cómo dos espacios naturales llegaron a obtener medidas de protección gracias a la intercesión de los artistas. La mediación artística, sin embargo, acarreó un par de cuestiones que han salido en el discurso y sobre las que se puede, a modo de colofón, plantear una reflexión. Estas son la codificación del paisaje y la aproximación al mismo como una consumación cultural. Codificar supone transformar mediante las reglas de un código la formulación de un mensaje y consumir tiene una acepción que se refiere a llevar a cabo algo totalmente, a completar una cosa. En este sentido, se plantea una inquietud, algo que no termina de estar muy claro. Por una parte, no se pone en duda la relevancia que han tenido y pueden tener los artistas en el campo de la protección y conservación de los entornos. Existen numerosos ejemplos que lo sancionan y es más, desde aquí se pretende trabajar en esta dirección. Las tribulaciones parten más de las codificaciones y de las consumaciones.

Un artículo del profesor Federico López Silvestre bien puede enlazar con esta última parte dedicada al bosque de Fontainebleau, un texto del año 2010 que se titula: «¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón»<sup>15</sup>, que iba precedido de la siguiente cita de François Lyotard: «El extrañamiento es la condición del paisaje». Codificación y consumación implican que el espectador tiene que conocer de antemano un código; si consumir supone un acabamiento total, tiene que estar presente algo que ya ha empezado. López Silvestre se preguntaba si la corriente paisajística basada en la lógica del reconocimiento no era, en realidad, una reducción de la experiencia al rígido corsé de los esquemas. Se preguntaba también si el paisaje *es* o *representa*. Si se considera esta última posibilidad, el paisaje debe tenerse como una construcción cultural en la que ha de estar presente una elaboración mental. Para poder disfrutarlo, como afirmaba Kalaora, hay que reconocer algo artístico en él. Con lo que se estaría poniendo en valor la hipótesis que Oscar Wilde formuló en *La decadencia de la mentira* y que decía que no era el arte el que imitaba a la vida, sino la vida la que imitaba al arte.

Pero si son los artistas los que consagran estéticamente los paisajes, la experiencia que solo ve en el entorno una referencia cultural y artística anterior, resulta muy limitante porque remite obligatoriamente a prefiguraciones. Así, afirmaba López Silvestre que, al visitar Barbizón buscando esa experiencia basada en el reconocimiento, no pudo consumirla debido, en parte, a la saturación de elementos culturales. Para que la experiencia estética pueda tener lugar, se necesita un espectador activo y también una porción de terreno que haya

<sup>14</sup> Kalaora, 1993: 138-139.

<sup>15</sup> López Silvestre, 2011: 89-102.

sido escindida del mundo y todo lo que en ella habita: plantas, pájaros, casas o piedras, cosas que deben producir sensaciones y cosas que reclamen la atención. Algo que Hegel denominó *aufmerksamkeit* y que consideraba que ponía algo en marcha de arriba abajo, que iba de lo general a lo particular, por lo que algo tenía valor cuando un individuo lo había elegido como objeto. Así, el objeto era apreciado eminentemente como algo intelectual y se dejaba relegado el conocimiento que aportaba la parte sensible. Se planteaba entonces la cuestión de si no podía ser al revés, ir de abajo a arriba, dando preeminencia al elemento sensorial frente pensamiento lógico y estructurado, a las cosas que el ser humano puede construir y conocer en ausencia de concepto. Cuestión que tampoco es sencilla, pues para poder gozar de una experiencia, el tener noción del yo como algo previo es indispensable y por tanto, es, de entrada, limitante.

Se preguntaba Silvestre, entonces, que cómo podía experimentarse lo desconocido. Si era de arriba abajo, de abajo a arriba o mediante una combinación entre sensibilidad, imaginación e inteligencia. El exceso de codificación de un paisaje o buscar en él solo la consumación cultural, quizás están abiertamente reñidos con la experiencia estética. Esta se antoja mucho más cercana a la sorpresa o al extrañamiento que se experimenta cuando se ve algo por primera vez que a la constatación de que se cumplen ciertos parámetros que se dan por sabidos de forma apriorística. Porque el paisaje es algo que está vivo, en constante cambio y aunque sea prácticamente imposible prescindir del conocimiento heredado, no hay que renunciar al impacto del asombro.

Pier Paolo Pasolini ilustra perfectamente esto que se quiere poner de manifiesto en «Ché cosa sono le nuvole?», uno de los capítulos que componen

*Capriccio all'italiana*, una película de 1968. En ella, los personajes son títeres que viven durante todo el tiempo dentro de un teatro aislado a cal y canto del mundo exterior. La poética de la obra, sin querer entrar en un análisis más profundo, gira en torno al poder engañoso de las ideas, incluso del arte que quiere explicar con palabras y conceptos qué es la vida, el amor o la verdad. Dentro de ese teatro se representa una versión de *Otello* y se teoriza acerca de todas esas cuestiones que son, a todas luces, tan difíciles de explicar. En ese espacio cerrado que componen el auditorio, el escenario y los bastidores, no es posible distinguir entre realidad y fantasía y en él todo está codificado. En un momento del capítulo, dos de los personajes, Yago y Otello, interpretados respectivamente por Totó y Ninetto Davoli, son expulsados del teatro y conducidos, en un camión de basura, hasta un estercolero. Los títeres no habían salido nunca al exterior y estaban separados del mundo por la clausura del espacio que habitaban. Habían vivido escindidos de la realidad por la excesiva conceptualización de su entorno y privados de la experiencia directa con las cosas porque todo su conocimiento se lo prestaban otros que lo habían elaborado previamente. Al abandonar este lugar, pierden la referencia de un espacio en el que todo parecía estar ordenado. Sin embargo, es en el momento en que son arrojados al vertedero cuando entran en contacto con la realidad y acceden a la verdad de las cosas. Tumbados bocarriba entre la inmundicia, ven las nubes y se pone en funcionamiento un mecanismo de fascinación que está relacionado con la capacidad de asombrarse antes que con el conocimiento conceptual, una cualidad que está presente cuando se ven las cosas por primera vez. La transcripción de la conversación que mantienen ambos personajes y que sirve de colofón a este artículo, resulta elocuente de ese estado casi extático que

produce el encuentro con una realidad de la que no se conoce el código:

Otello: Iiiihi, che so' quelle?  
 Jago: Sono...sono le nuvole...  
 Otello: E che so' le nuvole?  
 Jago: Boh!  
 Otello: Quanto so' belle! Quanto so' belle!  
 Jago: Oh, straziante, meravigliosa bellezza del Creato!  
 (Pasolini, 1968)<sup>16</sup>.

## Referencias

- Flaubert, G., *La educación sentimental*, traducción de Hermenegildo Giner de los Ríos, Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Gracq, J., *Lyendo escribiendo*, traducción de Cecilia Yepes Martín-Lunas, Madrid, Ediciones y Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, 2005.
- Joubeaux, H., *Simon-Mathurin Lantara (1729-1778): un paysagiste et sa légende*, catálogo de exposición, Musée départemental de l'École de Barbizon, Saint-Étienne, IAC éditions d'art, 2011.
- Kalaora, B., *Le Musée Vert. Radiographie du loisir en forêt*, Paris, Éditions L'Harmattan, 1993.
- Larrère, R., Lizet, B. y Belan-Darqué, M. (coord.), *Historire des parcs nationaux. Comment prendre soin de la nature?*, Versailles, Éditions Quae, 2009.
- López Silvestre, Federico, « ¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizón », en: Luna, T. y Valverde, I. (eds.), *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*, Barcelona, Observatorio del paisaje de Cataluña/Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 89-102.
- Marx, L., *The machine in the garden. Tecnology and the Pastoral Ideal in America*, Oxford University Press, 1967.
- Naef, W. J. y Hult-Lewis, Ch., *Carleton Watkins: The Complete Mammoth Photographs*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2011.
- Nael, W. J., *Carleton Watlins in Yosemite*, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum, 2008.
- Pasolini, P. P., *Capriccio all'italiana*, Dino de Laurentis Cinematografica, 1968.
- Pimlott, M., *Without and Within: Essays on Territory and the Interior*, Rotterdam, Episode Publishers, 2007.
- Pomarède, V. y Wallens, G. de (coms.), *L'école de Barbizon. Peindre en plein air avant l'impressionnisme*, catálogo de exposición, Lyon, Musée des Beaux-Arts, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2002.
- Senancour, É. P. de, *Obermann*, edición y notas de Eduard Cairol Carabí y traducción de Ricardo Baeza, Oviedo, KRK Ediciones, 2009.

<sup>16</sup> Traducción de Ana E. Santamaría:

Otello: Y... ¿Qué son aquellas?  
 Jago: Son... son las nubes...  
 Otello: Y... ¿Qué son las nubes?  
 Jago: No sé...  
 Otello: ¡Qué bonitas son! ¡Qué bonitas son!  
 Jago: ¡Oh, desgarradora y maravillosa belleza de lo creado!  
 (Pasolini, 1968)





# Arte y ecología: un vínculo para la protección de la naturaleza

JOSÉ ALBELDA, CHIARA SGARAMELLA

Centro de Investigación Arte y Entorno. Universitat Politècnica de València

## Resumen

La crisis ecológica global nos obliga a modificar nuestra percepción de la naturaleza, buscando una mayor implicación cultural en las dinámicas orientadas a su reequilibrio y restauración. En este nuevo contexto, el arte puede contribuir a impulsar el nuevo paradigma de la sostenibilidad a través de proyectos muy diversos, que simbolizan y promueven la necesidad de reparar el vínculo escindido entre naturaleza y cultura. Hablamos de un arte que no solo se limita a representar la apariencia externa de la naturaleza, sino que trabaja con toda la complejidad de sus ecosistemas. Contando con precedentes como Joseph Beuys, Alan Sonfist, o César Manrique en España, artistas como los Harrison, Goldsworthy o Lucía Loren desarrollan una obra profundamente ligada a los principios de la ecología. Es por ello que tiene especial sentido estrechar la colaboración entre esta tendencia artística y los Espacios Naturales Protegidos, con la intención de crear sinergias conjuntas que promuevan una mayor implicación cultural en la comprensión y preservación de los ecosistemas naturales.

## Palabras clave

Arte, ecología, enfoque ecosistémico, naturaleza.

## Un contexto inédito de crisis ecológica global

Cuando se habla de crisis ecológica no pensamos que el arte pueda tener otro cometido que no sea el de diseñar campañas ecologistas o ilustrar guías de naturaleza. Sin embargo, el arte en sentido amplio, aquel que a través de la representación, la narración audiovisual o el hacer colectivo aporta su creatividad en la esfera pública, tiene un papel relevante y muy diverso en lo que respecta a la protección de la naturaleza y a las actuaciones específicas vinculadas a la crisis ecológica global. Los medios artísticos nos permiten comprender más en detalle la influencia de nuestro modelo de civilización sobre los ecosistemas naturales; el arte, como lenguaje de alta empatía, nos desvela el nivel de deterioro de la naturaleza y nos muestra, a su vez, iniciativas que buscan el reequilibrio entre las culturas humanas y los ecosistemas naturales.

Pero veamos en primer lugar cuáles son los principales aspectos caracterizadores de dicha crisis ecológica. Nuestra época es necesariamente un período de tránsito, en el que partimos de una cosmovisión que considera normal el crecimiento continuo del consumo de materiales y energía en una biosfera finita, algo claramente imposible de mantener o acrecentar en el tiempo. Desde esta inviable matriz capitalista, nos encaminamos inevitablemente hacia una época de progresiva escasez de recursos, tanto renovables como no renovables, especialmente el llamado petróleo barato, en el que se basa nuestra actual economía de alto impacto ecosistémico. Ante esta tesitura, o bien conseguimos llevar a cabo una decidida transición hacia la sostenibilidad de nuestros procesos de intercambio metabólico con los ecosistemas naturales, o bien nos encaminaremos hacia un modelo de colapso, concatenando crisis de carácter socioeconómico y político que cada vez más tendrán su origen en problemas ecológicos. Junto a la progresiva escasez y encarecimiento de las energías fósiles, nos enfrentaremos a otro reto sin precedentes: un calentamiento global que fácilmente superará los 2°C para 2050 y que probablemente, será de más de 4°C para final de siglo, lo cual implica un escenario de cambio climático para el que no estamos suficientemente preparados. En esta especial coyuntura histórica, que Jorge Riechmann califica como *El siglo de la gran prueba*<sup>1</sup>, todas las disciplinas del conocimiento están llamadas a reenfocar sus esfuerzos hacia la toma de conciencia de la crisis ecológica, colaborando con el cambio de rumbo de nuestro comportamiento cultural mayoritario para evitar una verdadera crisis de civilización.

En este nuevo escenario, la idea de naturaleza y las acciones socioculturales que a ella se refieren van a ir adquiriendo cada vez mayor importancia y nuevos significados. Recordemos que los modelos de representación y percepción cultural de la naturaleza han ido variando en función de las distintas coyunturas socioeconómicas y ambientales. Así, en las distintas etapas de la historia, se han sucedido diferentes miradas, desde su percepción como simple materia prima eternamente regenerable, pasando por representar su belleza sublime en el romanticismo, para, finalmente, tomar conciencia, en los tiempos de la posmodernidad, de su frágil equilibrio ecosistémico como consecuencia de una excesiva presión antrópica. Sabemos que es precisamente con el inicio patente de su declive cuando comienza a construirse una poderosa simbolización cultural de la idea de naturaleza. Incluyendo, así mismo, su preservación física acotada en los primeros Parques Nacionales —Yellowstone (1872) y Yosemite (1890) en los Estados Unidos, Covadonga en España (1918)— que reflejarán la estética del *wilderness*, es decir, una naturaleza prístina ajena a la intervención humana.

## Resignificación de la idea de naturaleza

Sin embargo, ese arquetipo de naturaleza no intervenida —concebido desde un modelo dual, de contraposición entre cultura y naturaleza— no es el mejor modelo simbólico en los tiempos de la crisis ecológica global, donde lo urgente es, precisamente, recuperar un vínculo de reequilibrio y no de oposición entre los ecosistemas naturales y las culturas que de ellos dependen. Tanto la representación simbólica como física de la naturaleza deseable, debe evolucionar desde el estereotipo antaño exitoso de *naturaleza virgen*

<sup>1</sup> Riechmann, 2013.

Figura I. Lucia Loren,  
*Coser la cima*, 2009.



hacia otros de restauración, reequilibrio ecosistémico y recuperación del vínculo sostenible entre cultura y naturaleza.

La historia del arte ofrece interesantes ejemplos de cómo han ido cambiando los arquetipos culturales de la naturaleza. La tradición de la pintura de paisaje de los siglos XVII al XIX la muestra, ante todo, como una escenografía espacial, como un territorio más o menos antropizado, para culminar en el romanticismo con la mirada contemplativa de su gran belleza y magno poder. Una mirada, como la del *Caminante sobre el mar de nubes* de Friedrich, extasiada pero externa: el caminante mira al paisaje, a la naturaleza, pero no es partícipe del mismo orden o circunstancia. Sin embargo, hacia finales del siglo XX, el artista comienza a entender la naturaleza no solo como escenografía, sino desde la comprensión profunda de su materialidad diversa y a través de un vínculo de inmersión y hermanamiento. Así, se comienza a hablar de intervenciones mínimas<sup>2</sup> a partir de los propios elementos naturales del lugar en las instalaciones fugaces de Goldsworthy o Nils Udo, así como del *walking art* de Richard Long

o Hamish Fulton, con sus recorridos a pie por diferentes lugares de todo el mundo. También de un *arte de la recolección* y reordenación de elementos de la naturaleza en la obra de Herman de Vries o de Miguel Ángel Blanco. Por tanto, un arte copartícipe de los elementos, procesos y lugares naturales, que amplía la dimensión escenográfica de la pintura y modifica la mirada del artista que contempla la naturaleza desde fuera. En estos autores, ya podemos hablar de una actitud simbólica de vínculo y reequilibrio, así como de un trabajo creativo con las relaciones ecosistémicas. Sería el caso de Goldsworthy, que contempla el efecto la subida de la marea y su interacción con sus ovóides de ramas o piedras, o sus esculturas de carámbanos que se derretirán con el progresivo calentamiento de la irradiación solar<sup>3</sup>.

Pero ante la consciencia de la gravedad de la crisis ecológica, el artista no solo dará un paso hacia la interacción directa con la naturaleza y

<sup>2</sup> Albelda, 1999.

<sup>3</sup> Ver al respecto: *Rivers & Tides* de Andy Goldsworthy, dirigido por T. Riedelsheimer, Alemania, 2008.

sus procesos, resaltando la belleza de cada elemento natural y sus vínculos ecosistémicos, sino que comenzará a desarrollar obras en las que se pone de manifiesto su voluntad de defensa de la naturaleza. Sería el caso de las intervenciones simbólicas de Lucía Loren<sup>4</sup> como *Madre sal o Coser la cima* (figuras 1 y 2), que nos hacen reflexionar a través de un arte metafórico sobre la necesidad del cuidado y la restitución. Por tanto, como parte de la respuesta cultural ante la crisis ecológica, se ha iniciado un tránsito desde la reflexión artística a través de metáforas de respeto y muestra de la belleza natural, hacia otras posiciones de defensa explícita de la naturaleza y de crítica a las agresiones que esta sufre, inaugurándose un prometedor y diversificado ámbito de trabajo artístico vinculado a la ecología y al ecologismo. Así, el arte puede servir no solo para mostrar la apariencia externa de la naturaleza —la pintura o la fotografía de un paisaje, por ejemplo— sino su sistémica y evolución. Es decir, el funcionamiento complejo de todos los elementos que en ella interactúan, incluidos el ser humano y la cultura como factores de influencia externos o internos de los ecosistemas naturales.

## Evolución del arte hacia un modelo ecosistémico

A partir de lo dicho hasta ahora, podríamos hablar de una evolución en el arte que se refiere a la idea de naturaleza, desde una actitud contemplativa, atenta pero externa, a otra de inmersión; y de un concepto de naturaleza entendida como escenografía y materia, a otro que la considera como ecosistema con sus relaciones de

vínculo e interacción. Fruto de esta interesante deriva, el artista comenzará a trabajar no solo con el lugar natural y su materialidad, sino con sus procesos internos y externos de intercambio con otros ecosistemas tanto naturales como culturales. Mostrará la complejidad y la belleza de las relaciones ecosistémicas, así como su fragilidad y la necesidad de cooperar desde la cultura para su reequilibrio. Hablamos, pues, de un arte que necesariamente se interesa por el estudio de la ecología como ciencia de los ecosistemas, pero también por los procesos metabólicos y las leyes de la entropía. Un arte que se ocupa de la biodiversidad y de las especies en peligro de extinción, de los problemas de erosión y contaminación, de los efectos del cambio climático y los transgénicos. Un arte, en suma, que trabaja no solo sobre la idea de naturaleza, sino también sobre la ecología y que no busca solo representar un paisaje o mostrar la materialidad de los elementos naturales, sino que quiere participar activamente, a través de la simbolización y la intervención directa, en el reequilibrio ecosistémico y en el enraizamiento de una nueva conciencia ecológica.

Emergen, con ello, prácticas artísticas centradas en los procesos de funcionamiento de los ecosistemas, cuyo propósito es enfatizar la importancia de los mismos o la de su restauración. El trabajo de Alan Sonfist<sup>5</sup> ilustra claramente esta transición. En su proyecto titulado *Time Landscape* (1965-1978), el artista estadounidense recrea en un solar de New York un ecosistema forestal formado por árboles, hierbas y arbustos pertenecientes a especies vegetales que poblaban la Isla de Manhattan antes de la colonización europea. Sonfist incorpora en esta propuesta su interés hacia las ciencias y la historia natural, plasmando una obra que puede considerarse como una intervención artística y a la vez como un sistema biológico en evolución. Es interesante observar

<sup>4</sup> <<http://lucialoren.com/>>.

<sup>5</sup> <<http://www.alansonfist.com/>>.

Figura 2. Lucia Loren,  
*Coser la cima* (detalle), 2009.



que el artista no pretende crear un espacio verde para el ocio urbano: en efecto, el pequeño bosque es rodeado por una valla y no es accesible al público. Más bien, su intención es llevar a cabo una operación conceptual, una reconstrucción filológica del paisaje perdido y al mismo tiempo, un monumento vivo que realce el valor intrínseco de los ecosistemas naturales. En el texto titulado *Public Monuments* el artista afirma:

Tradicionalmente, los monumentos públicos han celebrado eventos de la historia humana [...] En la actualidad, a medida que percibimos nuestra dependencia de la naturaleza, el concepto de comunidad se expande hasta incluir los elementos no humanos; los monumentos civiles deberían honrar y celebrar la vida y las acciones de esta otra parte de la comunidad: los fenómenos naturales. En la ciudad, los monumentos públicos deberían captar y revitalizar la historia del entorno natural característico de ese lugar<sup>6</sup>.

Además de revolucionar el concepto de escultura pública, las palabras de Sonfist revelan un claro cuestionamiento del paradigma cultural antropocéntrico, convirtiéndose *Time Landscape* en una de las obras seminales del arte vinculado a la sensi-

bilidad ecológica. Las dimensiones limitadas de la intervención aproximan la obra más a una actuación simbólica que a un intento concreto de reforestar la ciudad. No obstante, el proyecto de Sonfist destaca por su carácter innovador: el artista no se limita a reconstruir la apariencia de la naturaleza, sino que aspira a reestablecer las interacciones sistémicas de todos los elementos que la componen. Asimismo, ubicando un fragmento de bosque originario en un entorno urbano, evidencia el impacto de la antropización sobre los ecosistemas, proponiendo, a través del arte, un reequilibrio entre principios naturales y culturales en la escala de valores de la sociedad contemporánea.

Los artistas Helen Mayer y Newton Harrison<sup>7</sup> profundizan en este enfoque ecosistémico experimentando con prácticas de restauración colectiva de entornos naturales degradados. A través de la iniciativa *Art Park: Spoils' Pile Reclamation* (1976), los Harrison se empeñan en recuperar una extensión de tierra de cuarenta acres cubierta de

<sup>6</sup> Sonfist, 2008: 43. Traducción de Chiara Sgaramella.

<sup>7</sup> <<http://theharrisonstudio.net/>>.



escombros generados por la construcción de una central eléctrica. En un período de dos años, coordinándose con instituciones, empresas y granjas de la zona, los artistas descargan *in situ* aproximadamente tres mil camiones de tierra y restos orgánicos (hojas, troncos, etc.) Además, con la ayuda de asociaciones locales, plantan árboles y especies vegetales autóctonas para reverdecer el suelo y protegerlo de la erosión. Así, en un tiempo relativamente breve, logran reconstruir parcialmente el ecosistema, utilizando materiales de desecho y recursos mínimos. Esta labor busca una regeneración ecológica de los ambientes afectados por la acción humana más que la creación de un trabajo artístico en sentido convencional. Como señala el investigador Charles Green:

Los Harrison no estaban muy interesados en explorar el problema de la universalidad del arte o de su trascendencia. Sus instalaciones encarnan la visión de un arte dependiente de su lugar en el espacio y de su ubicación o circunstancia en el tiempo. Les preocupaba más la supervivencia de los sistemas naturales que la supervivencia del arte<sup>8</sup>.

En efecto, para la pareja de artistas, el lugar no es solo un emplazamiento físico, sino un ecosistema vivo, cuyo atento estudio es imprescindible para comprender e intervenir sus dinámicas internas, revitalizando los mecanismos naturales de autorreparación. Por esta razón, en este como en otros proyectos sucesivos, su acción artística se desarrolla desde un abordaje amplio y a través de diferentes niveles de colaboración. Además de compartir un vínculo personal y profesional, los Harrison implican a expertos de otras disciplinas en sus iniciativas y activan procesos de coopera-

ción y cuidado colectivo del ecosistema en los grupos sociales que lo habitan.

El concepto de preservación de la naturaleza como responsabilidad colectiva —y por tanto de un arte de enfoque socioecosistémico— se encuentra también en la obra de Joseph Beuys, uno de los artistas más carismáticos y controvertidos del siglo xx. La atención hacia los ecosistemas naturales aflora repetidamente en la práctica polifacética del creador alemán. Resulta significativo observar cómo una de las primeras acciones en las que Beuys combina experimentación artística y compromiso ecológico se desarrolla en una zona húmeda del sur de Holanda. En *Eine Aktion im Moor* (*Acción en el pantano*) de 1971, el artista corre y nada en un terreno pantanoso para protestar contra el plan de desecación del mismo y visibilizar la importante función de este tipo de ecosistema, erróneamente considerado improductivo. Beuys aclara su intención afirmando que:

Los pantanos son los elementos más vivos en el paisaje europeo, no solo desde el punto de vista de la flora, la fauna, las aves y los animales [...] Son esenciales para el conjunto del ecosistema en la regulación del agua, de la humedad, de los acuíferos y del clima en general<sup>9</sup>.

Estas reflexiones revelan la voluntad de preservar el lugar no solo por su interés paisajístico, sino también por los importantes servicios ecosistémicos que proporciona a toda la comunidad biótica.

El célebre proyecto *7.000 Eichen* (*7.000 robles*), inaugurado por Beuys en la Documenta 7 de 1982, representa el prototipo de obra de arte vinculada a la ecología por su capacidad de mejorar significativamente un entorno urbano mediante la hibridación entre práctica creativa, activismo y regeneración medioambiental. Beuys propone

<sup>8</sup> Green, 2001: 103. Traducción de C. SgarameLLa.

<sup>9</sup> Tisdall, 1979: 39. Traducción de C. SgarameLLa.



Figura 3. Chiara Sgaramella, taller colaborativo de artesanía del mimbre, *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*. Las Tablas de Daimiel, 2016.



plantar 7.000 robles en la ciudad de Kassel, implicando a las instituciones locales y a la ciudadanía en la realización del proyecto. Gracias a esta dinámica colaborativa, el proyecto llega a completarse en 1987, tras la muerte del artista. Se trata sin duda de una obra de gran calado cívico y estético, cuyo significado y trascendencia han sido objeto de amplios estudios en la teoría y en la historia del arte. Sin embargo, el proyecto *Operazione Difesa della Natura*, en el que Beuys amplía el análisis socioambiental de los problemas ecológicos de la sociedad contemporánea, es relativamente menos conocido. Este corpus de obras cubre un período de alrededor de diez años (1974-1985) en los que el artista alemán colabora con el matrimonio de coleccionistas Durini. Actuando al margen de los circuitos artísticos convencionales, Beuys propone una serie de iniciativas relacionadas con el medio rural. Entre ellas, destaca el encuentro de la Fondazione per la Rinascita dell'Agricoltura (Fundación para el Renacimiento de la Agricultura) convocado en Pescara (Italia) en febrero de 1978. Aquí, el artista propone un debate interdisciplinar abierto a la participación ciudadana sobre la posibilidad de transformar las prácticas agrícolas, planteando un espacio de reflexión democrática para reimaginar la interacción entre hombre y ecosistema. La discusión teórica es

acompañada por iniciativas artísticas cuyo objetivo es generar modelos viables de cambio. Una de las más significativas es la *Piantagione Paradiso* (1984), una plantación de variedades vegetales tradicionales creada por el artista en la localidad de Bolognano, en colaboración con los habitantes del pueblo, para preservar la biodiversidad agrícola. Al respecto, Beuys comenta:

Nuestro trabajo es el de crear unos modelos; [...] como en Kassel he plantado siete mil robles, he decidido plantar en Bolognano siete mil árboles de especies diferentes. Quiero crear en Bolognano un pequeño paraíso, estudiar las plantas en vía de extinción y crear [...] un banco ecológico en el cual las plantas serán protegidas y conservadas<sup>10</sup>.

Con gran lucidez, el artista identifica uno de los fenómenos más preocupantes en el contexto rural —la disminución de la biodiversidad— y mediante una acción concreta, contribuye a rescatar la riqueza biológica del lugar, alejándose de las lógicas uniformantes de la agricultura industrial. La implicación de la comunidad, como parte integrante del ecosistema, es esencial para implementar esta dinámica de cambio y evitar que la iniciativa se agote en una actuación

<sup>10</sup> D'Avossa, 1993: 28.

aislada. En este sentido, *Operazione Difesa della Natura* encarna el concepto de *plástica o escultura social* teorizado por Beuys, en el que el arte se configura como una herramienta creativa para construir una economía y una sociedad más democrática y sensible a los temas ecológicos. Vinculando territorio, procesos de participación ciudadana y prácticas de creación colaborativa, este proyecto constituye una invitación a reconsiderar radicalmente los sistemas de pensamiento, producción y consumo capitalistas que representan la causa principal de la degradación de los ecosistemas.

Las experiencias artísticas citadas han contribuido a inaugurar formas inéditas de abordar las cuestiones ambientales, abriendo caminos de experimentación entre arte y ciencias de la naturaleza que han influido en el desarrollo de las manifestaciones artísticas más recientes vinculadas a la ecología. Aunque presenten diferencias relevantes, estas iniciativas parten de un enfoque *site specific* y de una reflexión crítica acerca de la dinámicas de explotación y alteración antrópica del territorio. Asimismo, establecen nexos y colaboraciones entre los diversos campos del conocimiento y prevén la implicación de agentes ajenos al mundo del arte. Esta apertura a los retos de la sociedad ha permitido la creación de puentes entre diferentes esferas culturales como, por ejemplo, el arte y la conservación de ecosistemas, favoreciendo la práctica artística en los Espacios Naturales Protegidos. En realidad, la revalorización artística de los paisajes naturales se ha constituido históricamente en un factor crucial para su protección y apreciación social<sup>11</sup>. En efecto, en los Estados Unidos, la relación entre arte y Espa-

cios Naturales Protegidos se remonta al siglo XIX, cuando los pintores de la Hudson River School retrataban los espectaculares escenarios naturales del país. Este vínculo persiste hoy en día, puesto que existen en la actualidad más de cincuenta programas de residencias de artistas en la red estadounidense de áreas protegidas abiertos a creadores de todas las disciplinas.

En las últimas décadas, siguiendo el modelo de los Estados Unidos, han surgido en el contexto europeo interesantes propuestas artísticas vinculadas a los Espacios Naturales Protegidos. En Francia destaca la iniciativa titulada *Sentier Art et Nature*, que se desarrolla en el territorio del Parque Regional de los Montes de Ardèche, en el sur del país. Promueve la creación de obras escultóricas efímeras en diálogo con la naturaleza. El proyecto, activo desde 2002, se ha ido consolidando gracias al apoyo de las comunidades locales y de la entidad del Parque, representando un ejemplo para el desarrollo de actividades similares en otras regiones francesas. Por otro lado, en Italia, *Arte Sella*<sup>12</sup> se posiciona como una referencia desde 1986 en el campo de la creación contemporánea relacionada con el medio ambiente. Ubicada en un valle de los Alpes orientales y creada en colaboración con el servicio de protección de la naturaleza de la región autónoma de Trentino-Alto Adigio, esta colección de intervenciones artísticas en el paisaje constituye un auténtico museo al aire libre. Incluye obras de artistas internacionales como Nils Udo, Patrick Dougherty y Chris Drury entre muchos otros. Una de las creaciones más conocidas es la *Cattedrale Vegetale* (2001) de Giuliano Mauri<sup>13</sup>, una arquitectura monumental inspirada en las iglesias góticas y plasmada a partir de árboles de carpe blanco (*Carpinus betulus*). Además de ofrecer un itinerario escultórico que se integra en el ecosistema forestal sin perjudicarlo, el proyecto *Arte Sella* prevé cada año un

<sup>11</sup> Véase al respecto la aportación realizada a esta obra por Ana Esther Santamaría Fernández, pp. 67-79.

<sup>12</sup> <<http://www.artesella.it/>>.

<sup>13</sup> <<http://www.giulianomauri.com>>.

Figura 4. Chiara Sgaramella, *Intervención en el paisaje de Las Tablas de Daimiel*, 2016. *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*.



rico programa de actividades culturales que comprende actuaciones teatrales, conciertos de música clásica en la naturaleza, conferencias, etc., atrayendo a un público diverso e internacional y repercutiendo positivamente en el desarrollo local. Si bien exploran sobre todo la relación entre arte y naturaleza más que el vínculo entre arte y ecología, las propuestas aquí descritas constituyen experiencias eficaces de dinamización de territorios protegidos, que a menudo son también económicamente marginales. En efecto, por medio de la gestión cultural y de la práctica artística *in situ*, estas iniciativas favorecen un acercamiento creativo al ecosistema, que se suma al gran interés natural de los lugares intervenidos. El disfrute estético y cultural se convierte, así, en un elemento clave para generar una actitud de respeto y cuidado hacia la naturaleza y en un valor añadido para el conjunto del territorio. Al mismo tiempo, los proyectos examinados representan un modelo a seguir por su capacidad de instaurar sinergias positivas entre las disciplinas y las diferentes instituciones que trabajan para la valorización y la protección del patrimonio natural, impulsando una red cooperativa de gestión territorial.

En España, el CDAN<sup>14</sup> de Huesca es un referente en el ámbito de la práctica artística vincu-

lada al paisaje. Desde su fundación en 1999, el centro ha enriquecido su colección con una serie de obras creadas por prestigiosos artistas internacionales —como Richard Long, Siah Armajani o David Nash— en el territorio del Pirineo aragonés. Además de la actividad de mecenazgo, esta institución ha fomentado el estudio y el debate sobre la relación entre creación contemporánea y paisaje por medio de publicaciones, cursos y ayudas a la investigación, cumpliendo una importante labor cultural. Sin embargo, más allá del CDAN y de algunos centros de arte comprometidos con la naturaleza y la ecología<sup>15</sup>, no se registran todavía en España experiencias específicas de fusión entre arte y conservación de ecosistemas protegidos. En este sentido, las *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*, celebradas con el apoyo del Parque Nacional Las Tablas de Daimiel en marzo de 2016, representan un ejemplo pionero en el contexto español. Planteando un diálogo entre arte y ciencia a través de una serie de con-

<sup>14</sup> <[www.cdan.es/](http://www.cdan.es/)>.

<sup>15</sup> Señalaremos al respecto la Fundación César Manrique (Lanzarote), el Centro de Arte y Naturaleza de Farrera (Cataluña), la residencia de artistas Joya – Arte y Ecología (Andalucía) y el Centro de Arte Contemporáneo y Sostenibilidad (CACiS) El Forn de la Calç (Cataluña).

ferencias teóricas y defendiendo una acción cultural respetuosa con el medio ambiente, la iniciativa ha contribuido a trazar nuevas posibles vías de colaboración e investigación interdisciplinar en el contexto de la Red de Parques Nacionales. Asimismo, el intenso programa de actividades complementarias que acompañaba las sesiones de estudio (visitas guiadas, talleres de cerámica y de artesanía del mimbre, espectáculos de danza contemporánea, etc.) ha permitido diversificar la oferta cultural y acercar el territorio de Las Tablas a un público amplio y variado.

En particular, mediante los talleres de artesanía, se ha resaltado la importancia estética y funcional de algunas técnicas tradicionales, reivindicando el valor cultural de modos de vida y formas de producción más sostenibles y erróneamente clasificadas como obsoletas. En concreto, el taller de mimbre ha representado una interesante experiencia de aprendizaje compartido, en la que se han vinculado los contenidos teóricos examinados en las *Jornadas* y la creación plástica con materiales naturales. Los participantes han tenido la oportunidad de conocer las distintas especies de plantas (mimbre, junco, etc.) empleadas en la cestería y en la fabricación de los *garlitos*, unas trampas tradicionalmente utilizadas para la pesca del cangrejo, entrando en contacto con el patrimonio vegetal y cultural del lugar. A continuación, divididos en parejas, han construido cestas y garlitos, practicando con varias técnicas para obtener diferentes formas y entramados. Finalmente, con las piezas realizadas, se ha creado una intervención efímera en el paisaje, que ha representado la culminación del proceso de creación colaborativa experimentado

en el taller (figura 4). Por todas estas razones, la experiencia de las *Jornadas* ha supuesto un encuentro fructífero entre ciencias de la conservación y creatividad artística, que puede servir de matriz para articular una respuesta cultural colectiva ante los retos ambientales que se nos presentan y que sería deseable extender a otros Espacios Naturales Protegidos del país.

### Sinergias entre arte ecológico y Espacios Naturales Protegidos

En los ejemplos que hemos ido desgranando, resulta evidente que la relación entre arte y naturaleza no tiene por qué limitarse a la representación de un paisaje, o referirse a una obra de arte que se ubica en entornos escasamente antropizados y que se elabora con elementos naturales; ni siquiera acaba en su ampliación a las diversas intervenciones en una naturaleza entendida como escenografía, sino que el arte puede también aportar una importante reflexión sobre la naturaleza como ecosistema, con sus complejas relaciones de equilibrio, vínculo e interacción.

Así, cuando hablamos de colaboración artística en sinergia con los Espacios Naturales Protegidos, nos referimos a un concepto de arte que trabaja a partir de la personalidad del ecosistema y su evolución, no solo con su apariencia física externa. Al respecto, además de los ejemplos ya descritos, citaremos un importante precedente: la voluntad de conservación y la mirada ecosistémica en la extensa y diversa obra de César Manrique<sup>16</sup>. Este artista interdisciplinar consiguió detener el proceso de degradación de Lanzarote, fruto de la especulación urbanística en los años setenta del siglo pasado, convirtiendo el arte respetuoso con el entorno en el mejor atractivo turístico de la Isla, declarada Reserva de la Biosfera<sup>17</sup>. Manrique, en obras como *El*

<sup>16</sup> <<http://www.fcmanrique.org/>>.

<sup>17</sup> Véase al respecto la aportación realizada a esta obra por Alfredo Díaz, pp. 93-104.

*jardín de cactus* o *Los jameos del agua*, trabajó con un conjunto de elementos ecosistémicos —plantas autóctonas, lava, geología del terreno, etc.— que, precisamente, afirmaban la identidad del lugar y su naturaleza específica, invitando a su protección y disfrute.

Pero desde los tiempos de Manrique, la crisis ecológica global ha avanzado mucho y ahora no se trata solo de preservar fragmentos del territorio, sino de restablecer las condiciones de equilibrio entre cultura y naturaleza a nivel sistémico y de cosmovisión. En este nuevo escenario, también los Espacios Naturales Protegidos deben plantearse el reto de la evolución de su sentido cultural, del papel social que juegan enseñando la naturaleza deseable. Quizás, precisamente, en el sentido de evolucionar desde la conservación de un estereotipo improbable de naturaleza no modificada que ya no va a darse —aunque sea por el cambio climático de origen antropogénico y la contaminación química persistente de los ecosistemas— hacia un modelo de participación activa en su reequilibrio.

Así, el proceso de simbolizar la naturaleza —tanto física como iconográfica— como un valor cultural y medioambiental positivo ya no puede apoyarse sobre todo en su museificación estable, en la medida en que estamos asistiendo precisamente a una progresiva desestabilización ecosistémica, donde la idea de preservación de un fragmento no va a ser tan importante como la defensa del equilibrio del conjunto. Por tanto, los parques y reservas naturales podrán evolucionar desde sus actuales objetivos de conservación y divulgación, hacia otros más ambiciosos que incorporen la educación ambiental y estética, así como el aprendizaje de las actitudes de reequilibrio y de restitución del vínculo escindido entre naturaleza y cultura. Pero esta nueva conciencia ecológica que necesitamos no puede provenir

tan solo de una aproximación visual, como quien visita un museo de naturaleza, sino a través del acrecentamiento de vínculos diversos —rationales y emocionales— desde un enfoque ecosistémico, en el que el arte también tiene su lugar como lenguaje de alta empatía. En este sentido, los procesos creativos y artísticos establecerán buenas sinergias con la función educativa e implicativa que pueden ir progresivamente desarrollando los Espacios Naturales Protegidos.

La idea de diversidad, que como sabemos es un valor esencial en la naturaleza, también será crucial en relación a los lenguajes culturales y artísticos que propugnan un nuevo paradigma ecológico de reequilibrio entre cultura y naturaleza. Así, el arte puede colaborar en el tránsito de una museificación de la naturaleza relacionada con la contemplación no implicativa, a una actitud de vínculo multidimensional. Todo ello a través de la comprensión ecosistémica profunda, desvelando las complejas relaciones de interdependencia e interacción entre cultura y naturaleza, que no siempre pueden ser apreciadas con facilidad. Asimismo, puede contribuir físicamente a la comprensión cultural de los ecosistemas, no solo a través de la representación de sus elementos, procesos y ciclos, sino desarrollando proyectos culturales y creativos en su mismo entorno y mostrando las obras de arte ecológico en dicho contexto, como hemos podido experimentar en las *I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos*. En este sentido, el arte siempre será un buen aliado, pues refuerza el sentido del lugar, potencia su identidad y ayuda a reforzar su importancia cultural.

## Referencias

- Albelda, J., «Intervenciones mínimas, poéticas de la preservación», *Cimal Internacional*, n° 51, Valencia, 1999.
- Green, Ch., *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*, University of Minnesota Press, 2001.
- Montag, D., (ed.), *Artful Ecologies*, RANE, University College Falmouth, 2008.
- Riechmann, J., *El siglo de la gran prueba*, Tenerife, Baile del sol, 2013.
- Tisdall, C., *Joseph Beuys*, New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 1979.
- VV. AA., *Joseph Beuys, Operació Difesa della Natura*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1993.



# César Manrique. Sobre el volcán

ALFREDO DÍAZ GUTIÉRREZ

Fundación César Manrique, Departamento Pedagógico

## Resumen

En el año 1993, la UNESCO declaró la Isla de Lanzarote Reserva de la Biosfera. Su riqueza biológica, la singularidad de sus ecosistemas y la belleza de sus paisajes fueron las causas principales que propiciaron esta elección. Pero no las únicas, pues, desde los primeros años de la década de los sesenta del siglo pasado y hasta su muerte en 1992, la propuesta artística de César Manrique se convirtió en una reivindicación del patrimonio cultural y natural de su tierra natal. Una militancia lírica, práctica y eficaz que puso en valor la poética propia del paisaje volcánico, que combinaba de manera impecable tradición y modernidad y que llevaba a la práctica la utopía, pues todo su esfuerzo artístico se concentró en la creación de un modelo de desarrollo turístico sostenible, objetivo por el que sigue trabajando desde 1992 la Fundación César Manrique. Con los mismos parámetros de Manrique, sin olvidar que la mirada artística no es solo una fuente de goce estético sino una potente herramienta para el conocimiento y la conservación de un lugar, la Fundación aún los valores del arte y de la naturaleza y se esfuerza día a día por mantener dentro de la Isla un modelo de crecimiento responsable, que haga compatible el uso del territorio con la conservación del mismo.

## Palabras clave

César Manrique, compromiso, estética, ética, Lanzarote, paisaje, singularidad, turismo.

Hoy resulta imposible separar la imagen de Lanzarote de la figura de César Manrique (1919-1992). El artista fue capaz de plasmar los presupuestos de su ideario artístico sobre el suelo de la Isla en que nació. El fundamento de su propuesta partía de una imbricación profunda entre el arte y la naturaleza. Un todo indivisible que se manifiesta en cada una de las intervenciones que realizó en el territorio. Sus trabajos en el paisaje estaban apoyados en soluciones que evitaban ejercer un impacto pernicioso sobre el medio. Adaptación e integración fueron los conceptos que el artista manejó con acierto, a la vez que hizo compatibles la modernidad y la utilidad práctica con la preservación y conservación del patrimonio natural y cultural del lugar. Sus primeras intervenciones en el entorno las realizó a comienzos de la década de los años sesenta del pasado siglo. Ellas fueron el germen de lo que llegó a convertirse en un modelo de desarrollo novedoso y original, en una seña de identidad de la más oriental de las Islas Canarias. Un conjunto de construcciones arquitectónicas y paisajísticas

de carácter público que fueron punta de lanza en el avance turístico al que la Isla comenzaba a incorporarse.

Poseedor de la mirada de un artista moderno, Manrique captó de una forma tan eficaz como sutil la esencia de la Isla, una cuestión que utilizó para definir una imagen nueva de Lanzarote. La codificó de nuevo, al tiempo que reivindicó sus valores tradicionales, ensalzando su patrimonio natural y cultural, escapando de la uniformidad derivada de la estandarización que imperaba en el sector turístico. Pero el mérito de Manrique no se reducía al ámbito artístico. Fue poseedor de un gran entusiasmo que supo trasladar a los representantes del gobierno insular y regional. Un ímpetu que quedó impreso en cada una de sus acciones y de sus obras y que, sin duda, también tuvo un peso importante en la declaración, en 1993, de Lanzarote como Reserva de la Biosfera por la UNESCO. Un título de prestigio y también un irrenunciable compromiso para la conservación de la esencia de la Isla y la apuesta por un modelo de desarrollo responsable. Un modelo que reivindicaba la realización de la utopía y que era también un llamamiento a la toma de conciencia colectiva:

Vivimos tan corto espacio de tiempo en este planeta, que cada uno de nuestros pasos debe estar encaminado a construir el espacio soñado de la utopía.

Construyámoslo conjuntamente; es la única manera de hacerlo posible<sup>1</sup>.

## César Manrique y la esencia de la Isla

César Manrique nació en Lanzarote en 1919 y tras cursar estudios de Arquitectura Técnica en la Universidad de La Laguna, se trasladó a Madrid, en el año 1945, para ingresar en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Tras una primera etapa en la que el color y los temas costumbristas invadían su obra, experimentó un proceso progresivo hacia la abstracción. También comenzó a investigar las calidades de la materia que hacían claras referencias a la volcanología de su isla natal. Así, será en la primera mitad de los años cincuenta del pasado siglo cuando Manrique se vinculó al informalismo matérico, un estilo que nunca abandonará:

En mis lienzos, siempre me interesa la abstracción a partir de la recreación de la tierra que pisamos, su textura, su fuerza, su sombrío cromatismo, para luego perderme en el encuentro de la transformación de la vida integrada en la tierra, su descomposición y su muerte que cierra el ciclo, de nuevo, en la tierra<sup>2</sup>.

Desde la segunda mitad de los años cincuenta, ya estaba pergeñando lo que después iba a ser su compromiso por renovar la estética insular. Comenzó, en este momento, a implicarse en proyectos públicos que serán las señas de identidad del modelo de desarrollo turístico por el que apostaría la Isla unos años más tarde. En la primera mitad de la década de los sesenta, fue cuando el artista empezó a materializar todo su ideario artístico en forma de intervenciones espaciales y medioambientales, en aras de un desarrollo turístico *singular* al que la Isla se estaba incorporando de una manera muy incipiente. Años después, a mediados de los sesenta, se trasladó a Nueva York tras una estancia de casi dos décadas en Madrid. Su obra formó parte de numerosas exposiciones tanto dentro como fuera de España.

<sup>1</sup> Gómez Aguilera, 1995: 53.

<sup>2</sup> *Ibid.*: 70.

Figura I. César Manrique.



En la Gran Manzana, se impregnó del espíritu de la cultura urbana de masas y del Pop Art, lo que no le impidió seguir siendo fiel al informalismo matérico, estilo pictórico que practicó hasta el fin de sus días. Al final de la década, en el año 1968, regresó definitivamente a Lanzarote. Allí, desplegó toda su energía, su creatividad y desarrolló sus producciones más emblemáticas. Redescubrió, en la aridez y aparente hostilidad de la tierra que le vio nacer, un lugar de pertenencia al mundo. Entendió, también, que la mirada que se generaba a través del arte podía convertirse en una potente herramienta de cara a la transmisión de valores que emanaban del territorio y trascendían la mirada estética (figura I):

Creo y siento profundamente que todos los artistas contemporáneos que sentimos la armonía y la belleza como un estado superior de cultura instintiva, tenemos el deber moral y ético de salvar por todos los medios lo que nos rodea y denunciar todo lo negativo referente a la vida y su propio desarrollo<sup>3</sup>.

El paisaje volcánico de Lanzarote fue para Manrique la fuente de su ideario artístico y también de su compromiso ético. Caminar por los ríos de lava petrificada, escalar sus cráteres o

sumergirse en sus tubos volcánicos, era entrar en contacto con la esencia de la Isla. Y eso es lo que el artista tradujo en sus creaciones, las tradiciones agrícolas y marineras de la Isla y las peculiaridades de su climatología. Desde el paisaje de La Geria, donde la vides crecen ubérrimas sobre la ceniza volcánica, hasta el viento implacable que azota la Isla durante varios meses al año. Todo ello fue explícitamente mostrado en una serie de pinturas murales que realizó durante los años cincuenta en el edificio que fuera Parador de Turismo, hoy Biblioteca Universitaria de Arrecife.

La escena de este conjunto mural titulada *Viento* es un contundente manifiesto sobre el valor estético que el artista descubre en la calcinada piel de la Isla. Representa a una anciana campesina que, tocada con la típica sombrera de Lanzarote, agacha su cabeza como protegiéndose del viento. De la mano, lleva a una niña a la que sujeta con fuerza. Al otro lado de la escena, aparece un niño que se cubre los ojos con su brazo derecho. La actitud de los tres protagonistas evidencia la manifiesta violencia con la que sopla el

<sup>3</sup> Manrique, 1988: 22-28.

viento, mientras descalzos, transitan por un paisaje quemado, calcinado de negra ceniza volcánica. A la izquierda, en un primer plano, un árbol seco se retuerce de sed. Por último, en el fondo, los perfiles redondeados de unos erosionados conos y cráteres volcánicos y una escuálida palmera que se tuerce por el feroz azote del viento. Completan la escena unas arquitecturas humildes, blancas, que resaltan sobre el fondo negro del paisaje en el que vuelan algunas hojas de parra. Manrique vio belleza en la tierra seca, calcinada por los volcanes y azotada por un viento inmisericorde. Pobreza, silencio, aridez y soledad fueron algunos de los elementos que formaron el germen que inspiró su propuesta plástica, dando visibilidad a una isla calcinada por cien volcanes, sobre la cual se asentaba una arquitectura popular de blanco esencial.

En unas declaraciones que Manrique realizó en 1962 para el periódico *La Antena*, proponía un acuerdo institucional de amplio espectro que permitiera elaborar una normativa destinada a regular las nuevas edificaciones que se construyesen en la Isla. Estas normas debían tener como objetivo no desvirtuar la esencia de la arquitectura vernácula, que debería ser el modelo a seguir. La arquitectura autóctona de Lanzarote, sencilla y humilde, responde, sin embargo, con astucia y eficacia a los condicionantes físicos y climáticos del territorio. Pegada al suelo, se articula en volúmenes cúbicos ensamblados en forma de *L* o de *U*, generando espacios protegidos del viento. Los techos son de madera recubierta por una capa impermeable de colmo y barro denominada *torta*. Estas azoteas, a modo de artesa, permiten recoger las escasas precipitaciones, que son almacenadas en aljibes. Pequeñas

puertas y ventanas aparecen en sus gruesos paramentos, contruidos de piedra volcánica aglutinada con barro, algunas veces encalados y pintados de blanco esencial.

Manrique realizó una serie de construcciones simples, perfectamente adaptadas al entorno que tradujo en clave de modernidad, lo que se convirtió en la *marca* que el artista fue aplicado a todas sus intervenciones arquitectónicas y medioambientales en Lanzarote. Esta esencia de la arquitectura original isleña fue recogida por el artista en un completo catálogo arquitectónico publicado en 1974 bajo el título *Lanzarote. Arquitectura inédita*, que sirvió como modelo tipológico a seguir en las nuevas arquitecturas.

Javier Maderuelo ha afirmado que Manrique fue un avanzado en España en lo que respecta a la conciencia paisajística, una idea que no estaba aún muy presente entre los artistas del país en ese momento. «Un concepto maduro tanto del paisaje y sus valores como del papel que en él juega la arquitectura propia del lugar»<sup>4</sup>. Unas ideas que fueron, además, transmitidas a las autoridades de la Isla, que pronto se dieron cuenta del potencial económico que ello podía suponer. Lo que en otro tiempo había sido considerado como pobreza paisajística se ponía en valor, al tiempo que se reinterpretaba desde la modernidad:

Lanzarote es una isla afortunada, aunque aparentemente haya estado postergada y desacreditada durante largo tiempo, ya que se tenía la idea de que su paisaje era horrible e inhabitable. Hoy se está empezando a conocer por gente sensible y buenos catadores de lo que realmente es el paisaje<sup>5</sup>.

Manrique fue un pionero al poner el arte al servicio de la protección de los entornos naturales. La naturaleza de Lanzarote determinó su propuesta artística, que transitó de la estética a la ética y del lienzo al paisaje. Las intervenciones

<sup>4</sup> Maderuelo, 2006: 85.

<sup>5</sup> «Arquitectura inédita de Lanzarote», *El Eco de Canarias*, 25 de agosto de 1967.

Figura 2. El arte de Manrique puso en valor el territorio volcánico de Lanzarote.



urbanísticas respetuosas con el territorio y su defensa fueron preocupaciones constantes en su discurso artístico, como se pone de manifiesto en su explícito compromiso medioambientalista, un activismo vehemente que le llevó a continuas denuncias sobre el deterioro del patrimonio natural y cultural de las Islas Canarias y de Lanzarote en particular (figura 2).

Manrique estaba pegado a la tierra, pintaba con los pies descalzos apoyados directamente sobre el suelo, en comunión armónica con la naturaleza. Conocía íntimamente el perfil de cada uno de los rincones de su patria chica, cada piedra, cada volcán o cada torrente de lava era evocado por el artista con el asombro del que no deja de descubrir siempre algo nuevo en lo familiar. En palabras de Simón Marchán:

Los parajes variados de esta isla liberan y activan las fuerzas de nuestra imaginación, pero tal vez lo más sorprendente sea que, aun siendo tan familiares, en ellos no se borren las huellas de lo insólito<sup>6</sup>.

La naturaleza fue la mejor maestra para Manrique, la tomó como referente de su poética y de su propio compromiso vital, como modelo y referencia de toda su obra, tanto pictórica, como escultórica o arquitectónica y descubrió en ella

sus leyes para aplicarlas a todos los ámbitos de la vida. En este sentido, reivindicaba también la implicación de los artistas en la defensa de la naturaleza. Manrique intervenía en el medio de forma delicada y contundente al mismo tiempo, aceptando que eso es posible siempre y cuando nuestro vínculo con la naturaleza no sea desvirtuarla. Es decir, era plenamente consciente de que la preservación del entorno era fundamental para el desarrollo y la preservación, también, de los seres humanos. Por tanto, aplicar el arte a la existencia y al paisaje cotidiano era también una apuesta para mejorar la calidad de vida:

El arte es una cuestión antropológica y humana, y en Lanzarote hemos trabajado a un nivel de entrega absoluta, en contacto íntimo con su geología, entendiendo su trama, su organismo vulcanológico, logrando el milagro del nacimiento de un nuevo concepto estético, ampliando las fronteras del arte, integrándolo en todas sus facetas, una simbiosis totalizadora que se define como VIDA-HOMBRE-ARTE<sup>7</sup>.

La idea de Manrique no era la de aislar unos espacios determinados donde poder llevar a

<sup>6</sup> Marchán Fiz, 1996: 17.

<sup>7</sup> Manrique, 1988: 50.

cabo su proyecto, sino abordar con sus criterios plásticos el conjunto de la Isla como un todo en sí mismo. Así, seleccionó amplios lugares naturales en los que integró arquitectura, paisaje, jardinería, pintura, sonido, diseño y escultura, con una declarada actitud de respeto medioambiental, pero sin olvidar la rentabilidad social y económica, pues todo ello contribuyó a crear un modelo de desarrollo turístico singular.

### La experiencia estética al servicio del desarrollo. Tres ejemplos de arte público

El turismo supuso para Lanzarote una de las fuentes de ingresos más productivas, aunque hasta bien entrada la década de los sesenta, continuaba inmersa en la precariedad y la pobreza. Su economía estaba estancada, pues se basaba en una actividad agrícola, ganadera y pesquera de subsistencia, a lo que había que añadir una considerable carencia de infraestructuras y la falta de agua. Pero César Manrique tenía la firme convicción de que una actividad turística bien enfocada podía rescatarla de su pobreza secular. Esta actividad tenía que acometerse dese la conservación de sus valores patrimoniales naturales y culturales para impedir que el frágil territorio de esta tierra fuese fagocitado por un turismo descontrolado, como llevaba sucediendo en otros puntos del Estado desde los años sesenta. Así, el artista también preconizaba desde la estética un compromiso económico y social:

Ante el exterminio suicida de nuestro Planeta, la intervención de los artistas en defensa de la con-

servación del medio se convierte en una cuestión urgente, de máxima responsabilidad, ya que es hora de traspasar las fronteras y ampliar los antiguos límites del arte<sup>8</sup>.

Sus denuncias contra la especulación del suelo, contra el progresivo deterioro y pérdida en muchos casos del patrimonio cultural y natural fueron constantes. Para poner freno a toda esa barbarie del progreso mal entendido, no había otro camino que mover las conciencias y poner en marcha una convivencia equilibrada entre los hombres y la naturaleza, que pudiera, al mismo tiempo, sentar las bases de la nueva imagen de Lanzarote:

Los hijos de Lanzarote tienen que darse cuenta de sus males y en particular, del mal que se hace a la propia Isla. Deben entender que el de hoy es el momento lanzaroteño. Deben pensar, con seriedad, que el turismo ha de constituir una mina de salvación, pues, teniendo en cuenta los descalabros económicos últimamente padecidos, del turismo se podrían favorecer todos; desde el limpiabotas al chofer y del comerciante a la industria hostelera [...] Ya es hora de que cada habitante de Lanzarote tenga, por lo menos, la buena voluntad de cooperar para hermoear nuestra isla [...]. Por favor, lanzaroteños, tenéis que hacer lo imposible por no estropear las formas originales de nuestra arquitectura. Tenemos que conservar nuestro carácter, porque eso que hoy se antoja vetustez será maravilloso en un futuro muy próximo<sup>9</sup>.

La conservación de la pureza del paisaje, la puesta en valor de la arquitectura tradicional y la realización de las infraestructuras necesarias para cubrir no solo las necesidades de los residentes, sino de aquellos que llegaran a la Isla, garantizarían la prosperidad sin riesgo. Para reinventarla con esos criterios de respeto a la tradición y al medio ambiente, sin perder de vista la modernidad, era preciso contar con la

<sup>8</sup> Gómez Aguilera, 1995: 83.

<sup>9</sup> «César Manrique opina sobre las posibilidades turísticas de Lanzarote», *Diario de Las Palmas*, 6 de septiembre de 1962.



complicidad tanto de la ciudadanía como de las autoridades.

José Ramírez, amigo de la infancia de César Manrique, fue presidente del Cabildo desde 1960 hasta 1974. Con él, mantuvo siempre un contacto fluido y fue uno de los elementos fundamentales para que la utopía del artista se pudiera materializar. Era fundamental, también, trabajar en la redacción de un plan insular de ordenación, crear una figura legal capaz de controlar el desarrollo turístico. A lo largo de todo el proceso exitoso que se desarrolla entre los años 1966 y 1991, Manrique realizó constantes y contundentes denuncias contra la especulación del suelo, el progresivo deterioro y la pérdida irremediable del patrimonio de la Isla. Denunciaba y a la vez proponía un cambio profundo en la relación entre hombre, naturaleza y arte. Una relación que se debería argumentar en la convivencia respetuosa con el medio.

Nosotros, los nacidos en tu tierra, los que sabemos de tu magia, de tu sabiduría, de tu importante vulcanología, de tu revolucionaria estética; los que hemos luchado por salvarte de tu sometido olvido histórico y de la pobreza que siempre tuviste, hoy empezamos a temblar de miedo al observar cómo te destruyen y masifican, nos damos cuenta de la impotencia de nuestras denuncias y gritos de socorro ante la avaricia histórica de los especuladores y la falta de decisión de las autoridades que permiten y a veces estimulan la destrucción irreversible de una isla que podría ser una de las de mayor prestigio y belleza del Planeta<sup>10</sup>.

Manrique se convirtió en el opositor más crítico contra el desarrollo desmesurado y encaminó sus esfuerzos hacia la consecución de figuras legales de planificación, ordenación y protección del territorio donde, tanto el control del crecimiento turístico como la preservación de la singularidad de la Isla, fueron fundamentales. El

encuentro entre Manrique y Ramírez fue prolífico, de manera que, patrocinado por el Cabildo Insular y rodeado de un cualificado e ilusionado equipo de trabajadores, el artista inicia un conjunto de intervenciones denominados Centros de Arte, Cultura y Turismo (CACT) en los que pone de manifiesto todo su ideario artístico. Unas obras que son la huella del tránsito de la sociedad y la economía tradicional a la moderna y que, sin duda alguna, conforman el conjunto patrimonial arquitectónico más notable, realizado en el siglo XX, con el que cuenta Lanzarote. Magníficos ejemplos de la materialización de la utopía soñada por el artista y con los que la Isla adquiriría una nueva faz. Hábitats domésticos, miradores, adaptaciones y reutilizaciones de espacios del patrimonio cultural, recuperación para el uso público de espacios deteriorados o creación de arquitecturas nuevas, son otras tantas expresiones de su manera de entender la naturaleza y el arte.

Manrique buscaba una total imbricación entre las distintas disciplinas del arte y el elemento humano. Uso, disfrute y confort son características que definen las intervenciones que Manrique realizó en el espacio público, donde la convivencia de la pintura, la escultura, el diseño o la arquitectura, conjugándose en armonía estética, se adaptan, integran y entran en afortunada comunión con la potencia natural de los lugares donde se ubican. Para César, fue una fortuna no estar encorsetado por los condicionantes de ser arquitecto y más por la del constructor que se fundamenta en la esencia, la astucia y la mirada del *genius loci*. Manrique consideraba, también, que sus colaboradores eran artistas, por lo que también estaban implicados en sus obras jardineros, maestros pedreros o electricistas. Además,

<sup>10</sup> Gómez Aguilera, 1995: 118.

Figura 3. *Mirador del Río.*

siempre fue consciente de que el acierto para intervenir en la naturaleza no solo vendría dado por soluciones de carácter técnico, sino, sobre todo, en poder hacer una lectura lo más precisa posible de los valores singulares y para eso, la consulta permanente a los habitantes del lugar fue algo irrenunciable. A este respecto, el crítico de arte Juan Ramírez de Lucas ha dicho:

César Manrique, una docena de años antes que Robert Smithson, supo ver el valor plástico de los juegos de texturas y en fecha muy temprana, las llevó a la superficie del lienzo, realizando una pintura calificada de matérica, reconociendo, después, estas cualidades en el territorio, cuando trabajó en las grandes obras con la naturaleza<sup>11</sup>.

Existen tres obras que condensan a la perfección todo aquello que Manrique defendía. Una de ellas es *Jameos del agua*. El término *jameo* se utiliza para definir un espacio dentro de un tubo volcánico en el que se ha derrumbado parcialmente el techo. A *Jameos del agua* se llega bajando por una escalera que conduce a su interior, donde el espectador accede a un subterráneo, en el que

comienza un verdadero espectáculo de sensaciones y percepciones: la decoración, la jardinería o la iluminación integradas crean una simbiosis perfecta entre la naturaleza y la intervención del artista. Un lago salado en el interior de la gruta juega con las transparencias y las sombras. En su lado derecho, una pasarela de piedra llega hasta un espacio ajardinado en el que se encuentra una piscina de formas redondeadas. Desde ahí, se puede acceder a través de una espectacular escalera de caracol hasta el restaurante, casi en la cota cero del edificio, o hasta el auditorio del *Jameo de la Cazuela*, una arquitectura cuya naturaleza volcánica la dota de una acústica excepcional.

El *Mirador del Río* es un magistral ejercicio de mimetismo, integración y adaptación que realza la singularidad del lugar para mirar y contemplar el Archipiélago Chinijo desde los acantilados del norte de la Isla. El que llega allí, se encuentra con una fachada de piedra escalonada y cubierta de líquenes inspirada en los tradicionales bancos de la agricultura local. Un óculo acristalado ordena el conjunto de la pétrea fachada, en la que se recorta una puerta adintelada por la que se accede al interior del edificio (figura 3).

<sup>11</sup> Maderuelo, 2006: 90.

Un pasillo de perfiles redondeados decorado con elementos alusivos al agua: cantos rodados de origen marino, pilas de arenisca donde tradicionalmente se destilaba el agua para beber, recipientes cerámicos de inspiración aborígen y unos helechos, crean un tránsito ritual e iniciático que entretiene y prepara la mirada, previo al encuentro con la parte central del edificio, donde cuelgan dos grandes esculturas metálicas y finalmente, frente al visitante, aparecen dos espectaculares ventanales acristalados, que permiten divisar el conjunto de pequeñas islas e islotes conocidos como Archipiélago Chinijo. Distintos detalles decorativos muy propios de Manrique dan paso, desde un lateral, a la terraza exterior. Una vez de vuelta al interior de la obra, se asciende por una elegante escalera de caracol para llegar a un lugar intermedio ocupado por una original tienda y finalmente, a la terraza superior, que está coronada por un lucernario que, a modo de faro, integra afinadamente la piedra y el cristal.

El *Jardín de cactus*, la última intervención de César Manrique en el territorio de Lanzarote, supone un compendio de las pautas estéticas que siguió en sus obras de arte público integradas en el paisaje. La creativa mezcla de lenguajes y técnicas artísticas, en las que el autor se adscribía al tradicional concepto de *arte total*, logra dar vida, en este caso, a una arquitectura orgánica y a elementos decorativos y escultóricos fusionados con el entorno. Se trata de un proyecto que Manrique comenzó a gestar en los años sesenta, pero por distintos motivos, los trabajos fueron retrasando su culminación hasta 1990. Es notoria la potencia del paisaje que tiene el lugar donde se ubica este jardín: una vega fértil, ocupada por cultivos de nopaleras que se mantienen infestadas por cochinillas (*Coccus cactii*) para producir carmín. Una escultura metálica que representa a un enorme cactus, señala el lugar e invita a la visita.

En la entrada, una estructura de planta circular a modo de taro, da acceso a una panorámica del jardín escalonado inspirado en los bancales agrícolas de las zonas más montañosas de la Isla. De nuevo, una escalera de caracol conduce al visitante a un antiguo molino que culmina el conjunto. Estamos ante una obra integradora y totalizadora, donde el trabajo minucioso de interiorismo es una explosión de elementos de diseño en la línea del artista.

### El legado de Manrique y el papel de la Fundación

A finales de los años sesenta, el éxito del modelo de desarrollo turístico implantado en Lanzarote no era ajeno a las ansias especulativas de grandes inversores, dispuestos a acelerar la transformación de la Isla y decididos a implantar un modelo desarrollista centrado en el turismo de masas. Ante esto, la postura de Manrique fue absolutamente beligerante. Publicó manifestos (*S.O.S. Por Lanzarote*, en 1978, *Momento de parar*, en 1985 y *Lanzarote se está muriendo*, en 1986). Colaboró en la puesta en marcha de distintas figuras legales de planificación y ordenación territorial junto a su amigo el arquitecto Fernando Higuera. Un trabajo que culminó con la aprobación unánime, por parte de todos los alcaldes y del presidente del cabildo, del Plan Insular de Ordenación Territorial (PIOT), en el año 1991 y, dos años más tarde, con la declaración de Lanzarote como Reserva de la Biosfera. Y tuvo, además, un férreo compromiso para aliviar la precariedad cultural reinante.

En 1974, Manrique reconvierte una casa en Arrecife a la que denominó El Almacén. Se trataba de un centro cultural polivalente, donde los habitantes de Lanzarote tenían contacto con pintores, escultores, arquitectos, poetas, escrito-

res, cineastas, etc., de diversos lugares del mundo. Una librería, un pequeño espacio para teatro, denominado Sala Buñuel, un aljibe convertido en sala de exposiciones y un coqueto restaurante homenaje a Pablo Ruíz Picasso, comenzaron a funcionar como herramienta para educar en la sensibilidad con el objetivo de provocar cambios en la manera de entender la realidad. Esta vanguardista experiencia, financiada por el propio Manrique, fue un intento personal por dinamizar culturalmente el territorio y sin duda, supuso una eficaz herramienta para educar con el arte y la naturaleza.

De aquellas reuniones de reflexión, debate y acción, surgió, en diciembre de 1979, el Círculo Ecologista de Lanzarote (CEL), donde Manrique y un grupo de personas sensibles con la temática cultural y medioambiental, se reunían con el firme propósito de luchar, desde la sociedad civil organizada, a favor de la preservación de los valores naturales de la Isla. Una de las principales vías de acción fue la lucha contra la arbitrariedad arquitectónica que se estaba llevando a cabo en algunas de las zonas que se ofertaban al turismo. Años más tarde, el Círculo Ecologista se transforma en Grupo Ecologista *El Guincho*, que fue un referente en los movimientos ecologistas de Canarias y del resto del Estado durante la década de los pasados ochenta y noventa.

De forma paralela a estos movimientos ecologistas, en el año 1983, Manrique crea la Fundación de Amigos de Lanzarote, la Cultura, el Arte y la Ecología, que después se convirtió en la actual Fundación César Manrique (FCM), una iniciativa que surgía con la misión de llenar «el castro vacio cultural que no se ha sabido superar

desde las instancias oficiales»<sup>12</sup>. Manrique hizo testamento a favor de esta asociación y le cedió su casa de Taro de Tahíche y todo su contenido para que quedase como un monumento más del patrimonio de todos los lanzaroteños. Aún se recuerdan sus charlas en distintos municipios de la Isla en las que instaba a todos sus paisanos a mantener la esencia del territorio. Pensaba que todo pasaba por la transmisión cultural, creía que un pueblo sin cultura estaba condenado a la ruina y sostenía, también, que cultura y educación debían ser patrimonio de todos. Así se desprende de las palabras que pronunció el artista en la inauguración de dicha asociación:

Lanzaroteños, todos nosotros podemos considerarnos señores y propietarios solidarios de la original y majestuosa belleza que encierra nuestra isla, sus atractivos naturales, su contenido turístico y económico y su desarrollo social, para garantizar un nivel de vida adecuado a todos sus habitantes; defenderlo es una obligación moral para nosotros<sup>13</sup>.

La Fundación se inauguró en 1992, seis meses antes del fatal accidente de tráfico en el que el artista perdió la vida. Es esta una institución cultural sin ánimo de lucro y de vocación universalista que tiene su sede en la antigua residencia del artista conocida como Taro de Tahíche. Una singular construcción sobre una colada de lava y cinco burbujas volcánicas naturales que fueron adaptadas por Manrique como vivienda y que hoy se ha convertido en espacio museístico (figura 4). Ahí se realiza la programación de la institución, que gira en torno a iniciativas culturales, plásticas, medioambientales y educativas, con especial atención a la naturaleza, el espacio público, la creación artística y el territorio. Además, también se abordan cuestiones derivadas de la necesidad insular de establecer límites al crecimiento turístico y de gestionar de manera res-

<sup>12</sup> *Diario de Las Palmas*, 18 de octubre de 1983, p. 13.

<sup>13</sup> *Lancelot*, n.º 39, 1983, p. 11.

Figura 4. El Taro de Tahíche, sede de la Fundación César Manrique.



ponsable los recursos naturales. Para ello, la FCM, además de participar en el debate público como un agente social más, apoya movilizaciones sociales y sostiene acciones legales contra presuntas infracciones urbanísticas o que van contra el patrimonio público y el interés general. Por ejemplo, en 1998, la FCM presenta a la opinión pública el *Manifiesto por la Sostenibilidad de Lanzarote*, donde plantea de manera clara la nueva concepción del desarrollo en la que, necesariamente, debe vincularse la calidad de vida de los ciudadanos y la protección de los límites de tolerancia ambiental. Además de organizar actividades muy variadas, desde la reflexión al aporte técnico o al activismo moderado, la FCM se ha personado en reiteradas ocasiones ante los tribunales de justicia en defensa del Plan Insular de Ordenación Territorial y de la cultura de los límites.

Para que esta iniciativa se haya mantenido satisfactoriamente durante todos estos años, ha sido fundamental la autonomía financiera y la gestión responsable de los recursos. La FCM se autofinancia mediante las entradas al museo y el merchandising, con la línea de productos César Manrique. Todas las actividades son gratuitas y tienen como principal objetivo el conservar,

estudiar y difundir la obra y el legado artístico de César Manrique, así como el de promover exposiciones, estudios e iniciativas que atiendan a las relaciones entre arte y naturaleza. Se ha realizado, también, un importante trabajo de catalogación de la obra de Manrique, unas cincuenta exposiciones y más de setenta publicaciones. También se mantiene una activa acción pedagógica consistente en programas didácticos específicos sobre el pensamiento y la obra de César Manrique, desde la que se ha contado con la participación de más de sesenta mil alumnos y casi cinco mil profesores.

El testigo del compromiso de Manrique no solo se trasladó a la fundación que hoy lleva su nombre, sino que es un legado del que la mayor parte de los lanzaroteños se sienten depositarios. Razones de peso por las que, afortunadamente, hoy, esta pequeña isla volcánica cuenta con un Parque Nacional, una Reserva Natural Integral, dos Parques Naturales, cinco Monumentos Naturales, dos Paisajes Protegidos, dos Sitios de Interés Científico (SIC), once Zonas de Especial Protección (ZEP), siete Zonas de Especial Protección para las Aves (ZEPA) y una de las Reservas Marinas más extensas de Europa, que protege las aguas interiores del llamado Archipiélago Chinijo, con-

junto de islotes situado al norte de la Isla. Todo ello supone que más de la mitad de la superficie de Lanzarote cuenta con alguna figura de protección territorial y medioambiental.

## Referencias

- Castro Borrego, F., *César Manrique*, Biblioteca de Artistas Canarios, Tenerife, Gobierno de Canarias, 2009.
- Gómez Aguilera, F. (selección e introducción), *César Manrique en sus palabras*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1995.
- César Manrique. 1950-1957*, catálogo de exposición, Fundación César Manrique, Lanzarote, 2006.
- Hernández Perera, J., *Manrique*, Madrid, Ediciones Theo, 1978.
- Izquierdo, V., *La obra artística de César Manrique*, Cabildo de Lanzarote, 2000.
- Maderuelo, J., *Jameos del Agua*, Colección Lugares, Lanzarote, Fundación César Manrique, 2004.
- Manrique Cabrera, C., *Lanzarote: Arquitectura inédita*, Lanzarote, 1974.
- Marchán Fiz, S., *Fundación César Manrique, Lanzarote*, Stuttgart, Edition Axel Menges, 1996.
- Ruiz Gordillo, F., *César Manrique*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.
- Santana, L., *Manrique*, Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, 1991.
- VV. AA., *Manrique: becho en el fuego*, Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 1991.
- VV. AA., *Manrique: Arte y naturaleza*, PROEXCA, Pabellón de Canarias, Sevilla Expo 92.
- VV. AA., *César Manrique. Nueva York*, Lanzarote, Fundación César Manrique, 1996.



# Ignacio Meco

VÍCTOR M. DÍAZ NÚÑEZ DE ARENAS

Cultura de Ribera

## Resumen

Desde César Manrique como referente hasta la actual emergencia del arte ecologista, hay una serie de artistas en nuestro país que han practicado la relación entre arte y cuidado del mundo que habitamos. Este es el caso de Ignacio Meco (Pozuelo de Alarcón, 1950 – Daimiel, 2003), vinculando su creación a un tipo de hábitat, los humedales, paradigma de la lucha ecologista durante el último cuarto del pasado siglo, recién creadas las ya dañadas Tablas de Daimiel y comprobado el riesgo sobre Doñana. Es en ambos Parques Nacionales donde discurre nuestra historia: en Doñana, desde una representación técnicamente impecable de la naturaleza y en Las Tablas, desde la reutilización y el reciclaje para la creación de la obra y para la construcción del propio espacio donde se habita, el taller de Molemocho, en la ribera del Guadiana.

## Palabras clave

Asombro, Doñana, grabado, Guadiana, Ignacio Meco, Molemocho, Parque Nacional, reciclaje, reutilización, Las Tablas de Daimiel.

## Una vida

Nuestro relato empieza siendo el de un cíclope que en su infancia vagabundeaba por la sierra de Madrid, cerca de Pozuelo de Alarcón donde, unos años antes, en 1950, había nacido en el seno de una familia humilde de cinco hijos<sup>1</sup>.

En un escenario de monte y cacharros abandonados<sup>2</sup> discurre la infancia de Ignacio Meco, que además, dibuja todo lo que se cruza en su ojo. Un día su padre, trabajador del servicio de basuras de Pozuelo y con cierta tendencia recoger los cachivaches que otros tiraban para darles un nuevo uso, encuentra algunos de esos dibujos y alguien le sugiere una nueva posible ocupación. Consigue un trabajo en una conocida empresa de artes gráficas de la capital, Ortiz, donde realizará, durante años, patrones para papel de regalo y todo tipo de estampas recordatorias. Esto supone que Ignacio vaya y venga a Madrid, donde asiste brevemente a la Academia Peña.

---

<sup>1</sup> Las referencias biográficas han sido obtenidas principalmente del catálogo de la exposición *Ignacio Meco, Antológica*, celebrada en Daimiel, en el año 2002 (VV. AA., 2002: 1, 51-57). Se completan con una serie de testimonios obtenidos mediante entrevistas personales realizadas por el autor.

<sup>2</sup> Entrevista personal con Agustín del Valle, agosto de 2010.

Allí será donde tome contacto con las diferentes tendencias artísticas de inicio de los setenta, del hiperrealismo a los nuevos lenguajes de las vanguardias. Su aprendizaje, sin embargo, siempre fue por senderos autodidactas.

Los grabados comienzan al inicio de la década de los setenta. Trabaja con José Miguel Pardo y Pilar Villán Gómez en su casa de Cerro Butrera. Se afina en la buhardilla de la calle Don Ramón de la Cruz con Mercedes Molina, su primera compañera y madre de Ana, la primera de sus hijas. Inmediatamente, la casa es convertida en taller donde se conforma el primer tramo de su obra. Sus primeras planchas presentan la buhardilla y lo que allí sucede<sup>3</sup>. Son un trabajo inmediato, sencillo, solo la punta seca sobre el cinc y curiosamente, ya hay al menos un pájaro reconocible en esa primera serie, *Charlie Parker* (1977), tocando el saxo en un rincón de la buhardilla, como un habitante más, un testimonio real de lo que allí sucedía: amigo de músicos de jazz y de flamenco, las veladas son frecuentes y *The Bird* o Jaco Pastorius y *The Weather Report* están tan presentes como los que están allí físicamente. Toca la guitarra, la que será, junto con la pintura y la naturaleza, la pasión de su vida.

Esos primeros grabados, todos estampados a una única tinta, negra, son simples, apenas unas líneas para delimitar el espacio y un motivo que lo puebla, coinciden con una inmersión total en las vanguardias artísticas, de modo que su lenguaje pictórico queda conformado en esos términos. A finales de los setenta, ya establecido como pintor, la influencia en sus óleos de la obra de Picasso, Paul Klee o Joan Miró convi-

ven con el vacío de los grabados y con unos dibujos que miran la obra como dibujante de Federico García Lorca.

En los ochenta comienza a viajar a Sevilla. Expone por todo el país. En una de esas exposiciones y en una de sus muchas historias sobre ruedas, coincide con el pintor Carlos Aquilino<sup>4</sup>, con quien desde entonces forja una estrecha amistad. En esos años, recibe el primer encargo de una serie de grabados dedicados a la *Fauna Ibérica*, que trabaja en el taller de Dietrich Mann, en la calle Pradillo de Madrid. Allí conoce a José Carlos Gallo *Koche*, su estampador habitual desde entonces y a José Caballero, con quien colabora en la elaboración de su *Tauromaquia*. Unos años más tarde de esta primera serie de la *Fauna Ibérica*, empieza a realizar un estudio de campo sobre Doñana por encargo de la revista *Especies Cazables Ibéricas*, que finalmente será recogido en el monográfico dedicado a este espacio: decenas de dibujos, óleos y acuarelas pero, sobre todo, medio centenar de grabados<sup>5</sup>. Para su edición, realiza, con los recortes que va encontrando por el taller de Pradillo y usando el agua-fuerte y el buril, pequeñas piezas de animales que luego utiliza como golpes en seco de cada una de las estampas. Esas piezas serán la base de su posterior producción de más de una centena de animales, sobre todo aves, realizadas en plata fundida a la cera perdida.

A mediados de los ochenta viaja por el sur de Francia y por la Camarga, donde, al igual que en nuestro país, expone con bastante asiduidad. Allí conoce a la que será su segunda compañera, Daniela Caron, con la que años más tarde tendrá a Alba, su segunda hija. Se instala en la Aldea del Rocío y continúa con el trabajo monográfico sobre Doñana. Distribuye sus grabados en el ámbito científico gracias a su colaboración con el Museo de Ciencias y a las amistades derivadas de ella.

<sup>3</sup> VV. AA., 2002: I, 24-25.

<sup>4</sup> Entrevista personal con Carlos Aquilino, agosto de 2010.

<sup>5</sup> VV. AA., 2002: II, 16-25; Meco, 2002: 8-25.

Figura I. Juan Manuel Domínguez, *Ignacio Meco en la casa taller de Molemocho*, 2002.

La nueva década trae otro cambio de residencia y una nueva compañera, Macu Blanco, con la que se establece en la calle Caballero de Gracia de Madrid. Adquiere una microfundición y colabora con Juan Manuel Curiel *el Ale* en las piezas de plata de los animales que habían nacido como simples golpes en seco para las estampas.

Vive bastante alejado de los circuitos habituales del arte, galerías y marchantes, prefiere distribuir y enfocar su trabajo de un modo que muchos consideran propio de la artesanía, pero que simplemente, es autogestionario en todos los sentidos. La obra se trabaja y se distribuye por medios propios siempre que es posible, algo que hoy se nos hace del todo habitual, pero que era poco frecuente en la vida artística de inicios de los noventa del siglo pasado.

El año 1992 supone un punto de inflexión en su obra: presenta *Doñana* en el pabellón del World Trade Center en la Expo 92 de Sevilla y lo muestra en el Pabellón de Alemania. Las estampas son el regalo que España realiza a los Jefes de Estado que visitan la Expo y es invitado a Tenerife para exponer en el *Festival de Cine y Naturaleza*, justo el año de la fatídica desaparición de César Manrique. Recibe una pequeña herencia familiar con la que se compra una furgoneta Volkswagen California. En uno de los frecuentes



viajes entre Sevilla y Madrid en la flamante casa con ruedas, se desvían por Daimiel para conocer Las Tablas... Y allí se establecerá y construirá lo que será su definitiva casa taller, a orillas del Guadiana (figura I).

Casualmente, conoce a unos pescadores que venden su casilla y unas tierras que adquiere para reconstruir e instalarse. Es, tal vez, este último paso, quedándose en Las Tablas de Daimiel, el que cierra y el que permite, de un modo más claro, contemplar la estrecha relación entre su creación y la conciencia de cuidado y respeto por el mundo en el que vivimos. Es aquí, en Las Tablas, donde realiza la última parte de su obra, compuesta, en su mayoría, por personajes que son ensamblados a partir de objetos encontrados en la basura, tratados y pintados. Se realiza todo el proceso de la obra en el taller de Molemocho, desde el estampado de los grabados hasta su enmarcado o los colores y colas con los que se tratan y construyen los peculiares seres de la ribera.



Figura 2. Ignacio Meco, *Casa del Duende*, 1998, óleo sobre cartón, 45 x 25 cm.

Ignacio falleció en 2003, en su casa taller de Molemocho, un año después de que el pueblo de Daimiel le dedicase una amplia *Antológica* como homenaje tanto a su vida y obra como a su contribución al cuidado del Guadiana y Las Tablas.

## Molemocho

La casa taller fue comprada siendo una modesta casilla de pescadores que seguía la tipología habitual de las viviendas de ribera en Daimiel: un espacio rectangular con dos estancias, una con chimenea, donde se cocina y se habita y otra para el descanso. El conjunto se completaba con una serie de corrales para el ganado. Desde esa pequeña estructura e integrada en el paisaje, realiza la construcción actual usando todo tipo de material reciclado y reutilizado, restos de la recién iniciada burbuja inmobiliaria y de las muchísimas ruinas del entorno manchego, trabajando con obreros y artesanos locales. Son dos plantas, esca-

lonadas en una de las terrazas del Guadiana: la parte norte, que mira al río, abierta con ventanas y la sur pegada a la enorme roca caliza que cierra el cauce por ese lugar. Hay una galería delante, hecha con ventanas reutilizadas, en la planta baja de ese lado norte, por la que se accede a la vivienda desde la ribera (figura 2).

El taller ocupa la zona de la casilla que antes estaba dedicada a los corrales para el ganado. En su estructura original, ahora reformada, eran tres piezas: una central, con el tórculo, las mesas para trabajar y una cuevita al fondo, un pequeño almacén para la obra, con forma de casilla de pescadores, en uno de los lados y un cuartito dedicado a la carpintería por el que se sale a un pequeño patio techado, donde se había proyectado la zona para trabajar con los ácidos y las resinas. Se recogía, aprovechaba y transformaba todo lo que se podía. Desde el comienzo, la casa usa energía solar y hay huerto y gallinero, además de recogerse todos los frutos y frutas silvestres. Al tiempo que edifica, repuebla con especies

autóctonas esa arrasada zona del río, en uno de los peores momentos de su historia reciente.

Instalándose en Las Tablas, completa su periplo por los humedales más emblemáticos del continente europeo, tras su extenso trabajo en Doñana y sus asiduas visitas a la Camarga. Sin embargo, en Daimiel, la obra adquiere una dimensión distinta de la que tiene en los otros dos sitios: es aquí donde se introduce rotundamente el elemento del reciclaje y la reutilización en su discurso artístico, lo que sumado a su lúcida representación de las especies y los paisajes más emblemáticos de Doñana, conforma una muy clara intención de concienciar desde el arte sobre el cuidado de la naturaleza, de alertar, primero desde el asombro y la imagen realista y luego desde la sugerencia de los objetos, del daño que el consumo desaforado de los recursos supone para una vida sana y satisfactoria en el presente y el futuro.

La casa taller de Molemocho aportó un nuevo modo de ver las cosas en un territorio, Las Tablas y el Guadiana en Daimiel y Villarrubia de los Ojos que, como se ha explicado anteriormente en esta misma publicación<sup>6</sup>, estaba seriamente dañado y parecía no albergar ninguna esperanza para el futuro más allá del final de una catástrofe anunciada. Su apuesta por la vida allí obtuvo buena acogida entre los habitantes del lugar. Las reuniones nocturnas en el taller eran frecuentes, reuniones a las que asistían los amigos de Ignacio de uno y otro lado y donde se intercambiaban todo tipo de ideas entre las personas del entorno. Muchos de los proyectos que se ponían en marcha en el Parque era discutidos, en uno u otro momento, alrededor de una mesa a la que sentaban la más diversa clase de gente. Eso cuando no nacían de la conversación en la casa o de sus propias vivencias, que suponían una nueva manera de comprender Las Tablas.

En la casa se practicaba lo que Murray Bookchin define en su obra *La ecología de la libertad*<sup>7</sup> como *Ecología social*: prevalecía, ante cualquier otro, el concepto de libertad. La vida estaba basada en el concepto de unidad en la diversidad de Hegel que Bookchin utiliza para definir su idea de sociedades orgánicas. Las sociedades orgánicas no creen en las relaciones de dominación y obediencia en las que se basan nuestras sociedades modernas, de hecho, para Bookchin, nuestro comportamiento con la naturaleza no es más que una proyección sobre el medio, sobre los recursos, de esas relaciones de dominación y obediencia que las sociedades capitalistas imponen, por encima del apoyo mutuo, en el ámbito de las relaciones entre seres humanos. Bookchin se declara partidario de la «verdadera tradición utópica» practicada por Rabelais, Fournier o William Morris en contraposición a las ideas futuristas, concebidas como la extrapolación de «un presente espantoso en un futuro aún más espantoso»:

[...] La tradición utopista trata de infundir libertad en la necesidad, juego en el trabajo y hasta creatividad y festividad en la labor sacrificada. Mi contraste entre utopismo y futurismo forma la base de una reconstrucción creativa, liberatoria, de una sociedad ecológica, que haga del hombre una naturaleza consciente de sí<sup>8</sup>.

En estos términos, la realidad se analiza por procesos, la realidad social se toma como un proceso ecológico y la ecología como el desarrollo de procesos interdependientes. El progreso es una evolución orgánica y social y no el «crecimiento material ilimitado». De este modo,

<sup>6</sup> Véase al respecto la aportación realizada a esta obra por Jesús Casas Grande, pp. 19-29.

<sup>7</sup> Bookchin, 1999.

<sup>8</sup> *Ibid.*: 27.



apuesta por apartar al ecologismo del predominante discurso pesimista, planteando soluciones para el futuro basadas en la coherencia y no en la mera proyección del estado actual de las cosas:

El «principio de la esperanza», como lo llamó Ernst Bloch, es parte de todo lo que yo valoro: de ahí que deteste un futurismo tan apegado al presente que anula lo futuro, negando todo lo nuevo que no sea una extrapolación de la sociedad actual<sup>9</sup>.

En general y tal como se desprende del discurso de Bookchin, todas las acciones que se emprendían en el taller de Molemoch, artísticas o no, eran una invitación a que los participantes pensasen por sí mismos, no una imposición de una manera de ver las cosas. La práctica del conocimiento orgánico supone conocer la naturaleza en la naturaleza, sin confiar en un análisis místico ni en ninguna dialéctica de la intuición. No puede reducirse todo a una nueva dualidad entre pensamiento y naturaleza, cuerpo y mente han de permanecer unidos, separarlos supondría renunciar al afán de conocimiento epistemológico entendido como búsqueda de los principios y fundamentos de la naturaleza y de los lazos que los unen a lo que es propiamente (o naturalmente) humano: el pensamiento como nuestra cualidad animal de relación.

[...] Más que una intuición o la fe, el pensamiento es literalmente tan real como el nacimiento o la muerte, cuando empezamos a saber y cuando finalmente dejamos de saber. Por eso la naturaleza es una epistemología<sup>10</sup>.

<sup>9</sup> *Ibid.*: 31.

<sup>10</sup> *Ibid.*: 121.

<sup>11</sup> Véase al respecto el uso que se hace de este concepto en la aportación realizada a esta obra por Óscar Jerez García, pp. 38-41.

<sup>12</sup> Liberal, 2003.

<sup>13</sup> Attar, 2015.

## El asombro

Vista la vida, conocido el espacio y el sentido con el que se habitaba, echemos ahora un ojo a la parte de la obra de Ignacio Meco vinculada a la naturaleza. Como ya se ha mencionado someramente al hablar de la vida, hay una clara vinculación con un tipo de hábitat, los humedales, que bien podían constituir el paradigma de buena parte del discurso ecologista de finales del pasado siglo, antes de que todo fuese desplazado por la *emergencia climática* en la que ahora nos encontramos. Es significativo al respecto que no se centre la obra sobre un paraje concreto, sino que, acorde con el espíritu nómada de nuestro artista, haya una relación con tres de los humedales más emblemáticos del continente europeo: Doñana, la Camarga y Las Tablas de Daimiel. Además de la elección por motivos iconográficos y de afinidad con el sentido de las sociedades tradicionales vinculadas a este tipo de hábitat, hay un motivo práctico que llevó a Ignacio a elegir estos espacios.

Sin entrar en detalles, los humedales, los ríos, sus llanuras de inundación y sus habitantes de cualquier especie están en la raíz misma de la humanidad. En una zona de *mesopotamia*<sup>11</sup>, se ubican los orígenes de nuestra civilización; el antiguo Egipto es una cultura hecha de un río en sus ritos y, por supuesto, en las imágenes que los sustentan como prolongación de una realidad dependiente de las crecidas del Nilo; la mitología grecolatina asocia los cultos dionisiacos a los ambientes pantanosos y, además, está poblada de metamorfosis que dan un valor simbólico a los más vistosos y reconocibles habitantes de los humedales, las aves<sup>12</sup>. *El lenguaje de los pájaros* es una metáfora espiritual que conduce el camino de los sufistas desde el siglo XII, la narración de una polémica a partir de una pluma desprendida del ave Sigurg y del camino que otras aves emprenden en su búsqueda<sup>13</sup>. Por la misma



época, en la Francia provenzal se atribuía a los poetas el poder de dominar ese lenguaje de los pájaros, algo que luego sería objeto de sátira, ya entrados en la Edad Moderna, por parte de Cyrano de Bergerac en *Los estados e imperios del sol*<sup>14</sup>. Y así, podríamos continuar hasta llegar a nuestros días, al trabajo, por ejemplo, de David Rothenberg y sus estudios sobre comunicación interespecies basados en la música<sup>15</sup>.

En este escenario del laberinto vegetal, donde nunca está claro donde empieza lo sólido y donde acaba lo líquido, poblado de plumas de colores y armoniosos cantos, es donde crecen las imágenes de la primera parte de la obra dedicada a la naturaleza, no desde un sentimiento de denuncia por la amenaza del hábitat o de las especies, sino desde el puro ensimismamiento en la belleza como herramienta que mueve, primero, al asombro y luego, al cuidado:

Aquellos que contemplan la belleza de la tierra encuentran reservas de fuerzas que durarán hasta que la vida termine. Hay una belleza tan simbólica como real en la migración de las aves, en el flujo y reflujo de la marea, en los repliegues de la yema preparada para la primavera. Hay algo reiteradamente reparador en los estribillos de la naturaleza, la garantía de que el amanecer viene tras la noche y la primavera tras el invierno<sup>16</sup>.

Nada podía definir mejor el espíritu de la obra de Ignacio Meco que estas palabras tomadas de *El sentido del Asombro* (*The Sense of Wonder*) de Rachel Carson. De hecho, si hubiese que explicarla brevemente, además del trabajo de «un colorista potable» o el de un «chamarilero ilustrado», como a él mismo le gustaba definirse, habría que decir que es el fruto del asombro. De la minuciosa técnica con la que están elaborados y estampados los grabados al cuidado con el que se trataba cada parte recuperada para los objetos ensamblados, todo estaba mediado por el ensimis-

mamiento, por una *cabeza a pájaros*. No olvidemos que la que se considera madre del ecologismo contemporáneo comenzaba su obra más emblemática, *Primavera silenciosa* (*Silent Spring*) con una poderosa fábula sobre el canto de las aves:

Había una extraña quietud. Los pájaros, por ejemplo, ¿dónde se habían ido? Mucha gente hablaba de ellos, confusa y preocupada. Los comederos de los patios estaban vacíos. Las pocas aves que se veían se hallaban moribundas: temblaban violentamente y no podían volar. Era una primavera sin voces. En las madrugadas que antaño fueron perturbadas por el coro de robines, pájaros gato, tórtolas, arrendajos, chochines y multitud de otras voces de pájaros, no se percibía un solo rumor. Solo el silencio se extendía sobre los campos, los bosques y las marismas<sup>17</sup>.

Así, además de los paisajes característicos de ambos lugares, la mayoría de las especies representadas tanto en Doñana, como en Las Tablas y en las piezas de plata, son pájaros que, perfectamente, podrían ser utilizados para ilustrar una guía de identificación de aves (figura 3). Las planchas están realizadas al aguafuerte, aguatinta y buril en su mayoría, usando también técnicas como el aguainta al azúcar o el asfalto. Van estampadas a seis, siete, ocho... Hasta doce colores. La edición del libro para bibliófilos *Doñana* se completa con unas guardas realizadas en golpe seco con dos imágenes emblemáticas del Parque: una *pajarrera* y un lince acechando a una focha. La portada incluye una pieza original en plata incrustada con un animal diferente en cada uno de los ejemplares.

Las piezas de plata son, tal vez, el colmo del ensimismamiento. Con apariencia de silueta, ninguna

<sup>14</sup> Bergerac, 2011.

<sup>15</sup> Rothenberg, 2006.

<sup>16</sup> Carson, 2012: 44-45.

<sup>17</sup> Carson, 2010: 2.



Figura 3. Ignacio Meco, *Martín pescador*, 1982-1992, aguafuerte al azúcar, buril y aguainta al azúcar sobre dos planchas de cinc, 140 x 170 mm.

tiene más de cinco centímetros de lado máximo y sin embargo, en esos pocos centímetros cuadrados, está representada la esencia de cada animal. No solo por los detalles, sino por la actitud de cada uno de ellos. Nacieron, como ya se ha apuntado, de la colección de golpes en seco que acompañaba a cada una de las estampas del monográfico *Doñana* y fueron el complemento perfecto en su estrategia de autodistribución de la obra. Están todas fundidas a la cera perdida en plata de primera ley. Además de las siluetas para engarzar en la ropa, fabricó toda otra serie de complementos basados en ellas, como botones, pendientes, colgantes, gemelos o alfileres de corbata, de modo que uno podía lucir una camisa abotonada con preciosas cabecitas de nutria o de mochuelo. Solo hay una pieza que no representa a un animal en toda la serie y es, como no, una réplica exacta de una guitarra flamenca.

Tomada la decisión de autogestionar su obra, era de pura lógica escoger los Espacios Natura-

les Protegidos para su distribución. Y las piezas de plata eran un elemento más asequible para la mayoría de los bolsillos de lo que lo eran las estampas. Además, el repartir grabados y piezas por la por entonces incipiente red de áreas protegidas españolas suponía una excusa perfecta para mantener esa vida sobre ruedas que tanto le satisfacía y más allá, era un modo de crear una red de afinidades entre lugares y personas interesadas en la conservación y en hacerla compatible con los, por entonces, recordemos que estamos en el inicio de la década de los noventa, casi inexistentes usos comerciales de los Espacios Naturales Protegidos. Esto que hoy nos parece tan habitual, no hay uno que no disponga de una zona donde comercializar diferentes productos, en la década de los noventa apenas existía: la disposición por parte de los artistas y artesanos era casi inexistente y cuando la había, predominaba el localismo. La apuesta de Ignacio era encontrar a su público donde se había generado la obra, sirviéndose de ella no solo como medio de vida, sino como precioso material para concienciar sobre lo valioso de esos espacios, una manera de apartar, aunque solo sea por un momento, la vista de la amenaza y reflexionar sobre el valor de lo bello.

El trabajo en Las Tablas de Daimiel no se centró tanto en la representación de la naturaleza, que también existió<sup>18</sup>, como en la elaboración de un discurso sobre la otra vida de los objetos. Al tiempo que se iban recolectando materiales de

<sup>18</sup> VV. AA., 2002: II, 26-28; Meco, 2202: 26-28.

Figura 4. Ignacio Meco, *Búho cíclope*, 1997, pintado al óleo sobre madera reutilizada, 32,5 x 60,5 x 19,5 cm.

los contenedores de Madrid para la construcción de la casa taller, Ignacio acogía toda una serie de objetos usados, con una evidente huella del tiempo y tendencia a no servir ya para su uso original, con los que, una vez tratados debidamente para limpiarlos e impedir, en muchos casos, que los huéspedes los desintegraran, creaba una serie de personajes, ensamblando unos y otros y pintándolos, finalmente, con colores al óleo, a la caseína, al temple o a la gomalaca, que se elaboraban en el mismo taller (figura 4). Con los restos de esos colores estaba pintada originalmente toda la madera de la casa, aprovechando hasta la última pincelada de lo que se había mezclado. Una parte de los personajes de los óleos y dibujos de la primera obra personal saltaba a la tercera dimensión, en parte por necesidad expresiva, ya padecía la enfermedad que le acompañó hasta el final de su vida y que le impedía pintar y tocar la guitarra en los últimos años.

Los personajes son una síntesis de ambas partes de la obra, la personal, enfocada en las vanguardias, Picasso usaba ya objetos reutilizados en sus esculturas y la ecologista, invitan, además de lo ya señalado sobre el reciclaje y la reutilización, a reflexionar sobre el acelerado cambio de usos y materiales que ha habido en nuestra sociedad. Son un perro, varios búhos, una familia de antiguas tablas de lavar...<sup>19</sup> Una prolongación divertida y colorista de muchas de las personas y las cosas que pasaban por su vida fabricada desde



lo que la sociedad ha abandonado. Esto conformaba cierta parte del paisaje interior de la casa taller, donde cacharros de toda clase, género, condición y procedencia esperaban pacientes su turno para lograr una nueva vida... Legiones de clavitos y maderitas impacientes por volver a ser usados, felices por ser el vehículo de la belleza después una simple vida útil. Una gran parte de la tarea allí era un constante buscar y rebuscar entre cosas maravillosas para volver a utilizar algo rescatado del abandono.

<sup>19</sup> VV. AA., 2002: 1, 41-49.

## Alguna conclusión

Hoy, cuando un campesino haga una pausa para descansar y repose un instante sobre la azada, justo después de la salida del sol, no va a quedar a merced de sus propios pensamientos, y la naturaleza tampoco será para él un simple vacío, porque le resultará muy difícil ignorar el bello canto alentador de un pájaro recién llegado. Es muy probable que el gorrión de cola blanca alcance su oído y aunque no sea del todo consciente de ello, ese canto le convencerá de que el mundo es hermoso y la vida es una noble empresa por la que merece la pena luchar. Y ese canto hará que se sienta más tranquilo y satisfecho. Porque basta que uno se entregue un instante a las impresiones de los sentidos para que enseguida oigamos un pájaro que está expresando su felicidad por medio de una bonita melodía. Tenemos la suerte de contar con pájaros cantores y con oídos para escucharlos. Y que gran institución es esa. No estamos obligados a atrapar y a enjaular pájaros, ni a ser criadores de aves en el sentido normal del término. Y da lo mismo que hagamos un trabajo duro o agradable y tanto da si somos felices o infelices, porque siempre habrá un pájaro que cante para nosotros mientras estemos trabajando<sup>20</sup>.

Se han repasado en estas páginas algunos de los elementos que sitúan a Ignacio Meco como artista que tiene en parte de su obra y en toda su vida un discurso para la conservación de la naturaleza. Perteneciente a la generación posterior a César Manrique, sus primeras representaciones de la naturaleza, las series de grabados sobre la *Fauna Ibérica* y sobre *Doñana*, están realizadas desde la inmersión en la naturaleza, para su posterior representación realista mediante una impecable técnica. Muestran el contundente discurso de la belleza como elemento funda-

mental para la conservación. Después de asentarse en Daimiel, introduce el reciclaje y la reutilización en la confección de una serie de personajes que, sin representar ninguna imagen de lo que tradicionalmente asociamos a la naturaleza, nos hablan desde su discurso de la necesidad de acabar con el consumismo propio de las sociedades capitalistas, del veloz paso del tiempo que abandona lo que no es ni nuevo ni novedoso. Los personajes surgieron a la vez que se levantaba la casa taller de Molemocho, utilizando, en gran parte, material reciclado y reutilizado. La casa sirvió, además de como centro de autoproducción y autogestión de la obra, como elemento dinamizador de la vida en Las Tablas de Daimiel y su entorno, un nuevo modo, distinto al tradicional de los pescadores, de vivir en la ribera del Guadiana, una vez que prácticamente todos habían abandonado un río que hacía años que estaba desaparecido.

A diferencia de Manrique y tal vez porque el proyecto de Las Tablas quedó inconcluso con su muerte, su obra no está centrada en un territorio concreto, aunque la idea de la casa taller de Molemocho circulaba por esos derroteros. En su caso, la fascinación era por un tipo de hábitat, los humedales y por una parte de sus habitantes, las aves, el lenguaje alado universal, tal vez, el elemento de lo que denominamos naturaleza más presente en la historia simbólica de la humanidad, el más cercano a nuestros ojos y oídos.

La obra dedicada a la naturaleza y su conservación se completa con una colección de animales a pequeño tamaño, realizados en plata de primera ley fundida a la cera perdida, a partir de originales trabajados al aguafuerte y buril. Son el complemento perfecto para otro de los elementos destacables de su estar en el mundo: la comercialización de su obra en la por entonces

<sup>20</sup> Thoreau, 2016: 122.

incipiente red de Espacios Naturales Protegidos en nuestro país y la más asentada en el sur de Francia, supone un precedente, desde el comienzo de la década de los noventa de algo que, hoy en día, nos resulta más o menos habitual: salir de los circuitos habituales del arte y llevar la obra allá donde existen espacios destinados al uso público que acogen a personas sensibles con el discurso de conservación de la naturaleza desde el arte, al mismo lugar donde ha sido creada.

De una vida ensimismada surge una obra fruto del asombro. Del mismo asombro que tenía a Durero persiguiendo animales o recolectando plantas para luego representarlos en su estudio<sup>21</sup>, el mismo de Van Gogh ilusionado con tener un centro artístico en la Provenza<sup>22</sup>, el mismo de Karl Blossfeldt<sup>23</sup> influyendo en las vanguardias parisinas desde «Le langage des fleurs» escrito por Bataille...<sup>24</sup>

Por suerte, como bien afirma Thoreau, «no estamos obligados a atrapar y a enjaular pájaros, ni a ser criadores de aves en el sentido normal del término». Simplemente hemos de observar sin dejarnos contaminar por las prisas o los discursos establecidos. Esto es lo que siente uno al mirar su obra, al haber tenido la suerte de educar la mirada con Ignacio.

Había una cita diaria en el taller de Molemocho, puntual, ineludible. No importaba la hora que la estación determinaba en el reloj: cada tarde, un rayo dorado recorre el cauce río y se estrellaba en las paredes calizas del molino, resplandeciente como una cajita de oro sobre el Guadiana. Cada día se contemplaba con el debido asombro este fenómeno como un necesario ritual previo al trabajo de la noche. Un rebaño de cíclopes y signos pintados en las paredes se despreza y saluda al sol que se despiden.

## Referencias

- Adam, H. C., *Karl Blossfeldt*, Köln, Taschen, 2001.
- Attar, F., *El lenguaje de los pájaros*, edición de Clara Janés, Marid, Alianza, 2015.
- Bataille, G., «Le langage des fleurs», en: *Documents* (1), n.º 3, 1929, Paris, Jean Michel Place, 1991-1992, pp. 162-169. Disponible en: <[http://www.gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France](http://www.gallica.bnf.fr/Bibliothèque_nationale_de_France)>. Consultado: 14/04/16.
- Bergerac, Cyrano de, *El otro mundo. Los estados e imperios de la luna / Los estados e imperios del sol*, estudio preliminar, traducción y notas de Ramón Cotarelo, Madrid, Akal, 2011.
- Bookchin, M., *La ecología de la libertad. El surgimiento y la disolución de la jerarquía*, traducción de Marcelo Gabriel Burello y Antonia Ruiz Cabeza, Madrid, Nossa y Jara editores, 1999.
- Carson, R., *Primavera silenciosa*, prólogo y traducción de Joandomènec Ros, Barcelona, Crítica, 2010.
- Carson, R., *El sentido del asombro*, traducción de Mª Ángeles Martín R.-Ovelleiro, Madrid, Encuentro, 2012.
- Liberal, A., *Metamorfosis*, edición de José Ramón del Canto Nieto, Madrid, Akal, 2003.
- Matilla, J. M. (ed.), *Durero. Obras maestras de la Albertina*, catálogo de exposición, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2005.
- Meco, I., *Doñana / Las Tablas*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2002.
- Rothenberg, D., *Por qué cantan los pájaros*, traducción de Elsa Martínez Gómez, Benasque, Barrabés editorial, 2006.
- Thoreau, H. D., *Volar. Apuntes sobre aves*, selección y edición de Antonio Casado da Rocha y José Ignacio Foronda, Logroño, Pepitas de calabaza, 2016.
- VV. AA., *Ignacio Meco, Antológica*, catálogo de exposición, Ayuntamiento de Daimiel y Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, 2002.
- Van Gogh, V., *Cartas a Theo*, traducción de Víctor Goldstein, Buenos Aires, Ariadna Hidalgo editora, 2002.

<sup>21</sup> Matilla, 2005.

<sup>22</sup> Van Gogh, 2002.

<sup>23</sup> Adam, 2001.

<sup>24</sup> Bataille, 1991-1992: 162-169





#### CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Luis Asín, p. 113.

Cultura de Ribera, pp. 12 y 87.

Víctor Díaz, pp. 89, 120.

Juan Manuel Domínguez, p. 107.

Fundación César Manrique, pp. 95, 97,  
100 y 103.

Hemeroteca Municipal de Madrid, p. 18.

LandsCare, pp. 62, 63 y 65.

Lucía Loren, pp. 83 y 85.

Óscar Jerez, p. 45.

Archivo Parque Nacional Las Tablas  
de Daimiel, p. 29.

Wikimedia Commons, pp. 69 y 75.

I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público  
de Espacios Naturales Protegidos.

Parque Nacional Las Tablas de Daimiel, 10,  
11 y 12 de marzo de 2016.

#### ORGANIZA

Cultura de Ribera

#### DIRECCIÓN

Víctor M. Díaz Núñez de Arenas

#### COORDINACIÓN

Cari Corral Rincón

Ana Esther Santamaría Fernández

Chiara Sgaramella

#### AUDIOVISUAL

Miguel Ángel Aguado Catena

Nacho García Echeagaray

Alejandro Gómez Cordobés Arderiu

#### PRENSA

Aníbal de la Beldad

Díaz Núñez de Arenas, Víctor M. (ed.) *et al.*,  
*I Jornadas sobre Arte, Ecología y Uso Público de Espacios  
Naturales Protegidos*, Daimiel, Cultura de Ribera,  
2016.

Portada: Ignacio Meco, *Flamencos*, 1982-1992,  
aguafuerte, buril y aguatinta con asfalto sobre  
una plancha de cinc, 130 x 320 mm

Colofón: Víctor Díaz, *Puente de Molemocho,*  
*aguas arriba*, Parque Nacional Las Tablas de  
Daimiel, 2015

© De los textos, sus autores

© De las imágenes y de las obras, sus autores

© De la presente edición, Cultura de Ribera

Diseño y producción gráfica: Lucam

ISBN: 13 978-84-608-9849-8

DL: CR 865-2016

Cultura de Ribera

I Jornadas

# Arte, Ecología y Uso Público de Espacios Naturales Protegidos

10,11 y 12 de marzo de 2016

Parque Nacional Las Tablas de Daimiel





ORGANISMO  
AUTÓNOMO  
NACIONALES



# PARQUE NACIONAL DE LAS TABLAS DE DAIMIEL

ASOCIACIÓN CULTURA DE RIBERA  
I JORNADAS SOBRE ARTE, ECOLOGÍA Y USO PÚBLICO  
DE ESPACIOS NATURALES PROTEGIDOS  
AYUDA CONCEDIDA DE 10.391,41 €

Actuación financiada con cargo al programa de subvenciones  
en las Áreas de Influencia Socioeconómica de los Parques Nacionales

COLABORAN



LUCAM



HAR2015-67472-C2-1-R MINECO/FEDER, UE











CULTURA DE RIBERA

